



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną : w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha

Author: Teresa Wilk

Citation style: Wilk Teresa. (2010). Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną : w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

TERESA WILK

**Rewitalizacja społeczna
poprzez współczesną sztukę teatralną
w ocenie reprezentantów
(twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej
Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha**



Rewitalizacja społeczna
poprzez współczesną sztukę teatralną
w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców)
sztuki dramatycznej
Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha

PRACE
NAUKOWE



UNIwersytetu
Śląskiego
w Katowicach

NR 2734

Teresa Wilk

Rewitalizacja społeczna
poprzez współczesną sztukę teatralną
w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców)
sztuki dramatycznej
Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha



Redaktor serii: Pedagogika
Anna Nowak

Recenzenci
Krystyna Ferenz
Jacek Piekarski

Publikacja — po wyczerpaniu nakładu — dostępna będzie w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Wstęp	7
-----------------	---

Rozdział I

Wybrane aspekty zmiany społecznej jako kontekst podejmowania działań rewitalizacyjnych. Zagadnienia kultury i sztuki w naukach społecznych	19
Przemiany społeczne a potrzeba działań rewitalizacyjnych	20
Filozoficzne konteksty kultury, sztuki i estetyki	44
Kultura, sztuka, teatr w perspektywie socjologicznej.	53
Pedagogika kultury — kultura jako przestrzeń działania człowieka.	64
Ogólny zarys obszarów zainteresowań problematyką kultury i sztuki w koncepcji pedagogiki społecznej Heleny Radlińskiej	76

Rozdział II

Teatr w przestrzeni życia człowieka	83
Miejsce teatru w kulturze	84
Teatr w ludzkim doświadczeniu — elementy perspektywy historycznej	90
Społeczna rola teatru	100

Rozdział III

Legnica, Nowa Huta, Wałbrzych — społeczne przeobrażenia a perspektywa rewitalizacji	119
Przemiany społeczne a wybrane obszary upośledzenia społecznego	120
Środowisko lokalne — przestrzeń identyfikacji człowieka	127

Legnica, Nowa Huta, Wałbrzych — przeszłość i współczesne problemy uczestnictwa społecznego	141
Rozdział IV	
Zagadnienia metodologiczne	175
Ogólne założenia metodologiczne realizowanych badań własnych	175
Przedmiot badań, cele i problemy badawcze	183
Metody, techniki i narzędzia badawcze	187
Przebieg procesu badawczego i dobór próby badawczej	194
Rozdział V	
Partycypacja społeczności lokalnej w sztuce teatralnej a możliwości rewitalizacji społecznej w świetle prowadzonych badań	199
Miasto jako przestrzeń działalności rewitalizacyjnej — charakterystyka sieci aktywizacji w kontekście Legnicy, Nowej Huty, Wałbrzycha	200
Uczestnictwo społeczności lokalnej w projektach teatralnych. Teatr jako narzędzie rewitalizacji społecznej na obszarach wybranych miast	224
Wybrane przykłady partycypacji lokalnej społeczności w projektach teatralnych inicjowanych w Legnicy	231
Rola, status i miejsce teatru w społeczności miejskiej Legnicy, w opinii reprezentantów środowiska	246
Wybrane przykłady partycypacji lokalnej społeczności w projektach teatralnych na terenie Nowej Huty	263
Rola, status i miejsce teatru w ocenie społeczności miejskiej Nowej Huty	274
Wybrane przykłady partycypacji lokalnej społeczności w projektach teatralnych występujących na obszarze Wałbrzycha	286
Rola, status i miejsce teatru w ocenie mieszkańców Wałbrzycha	298
Zakończenie	315
Aneksy	331
Bibliografia	343
Summary	363
Résumé	365

Wstęp

Charakterystyczną cechą rozwoju współczesnych społeczeństw jest niewątpliwie dynamika przemian obejmująca swym zasięgiem bodaj wszystkie sfery aktywności człowieka. Dokonującym się przemianom, przynoszącym oczekiwane, pozytywne rezultaty, przyczyniające się do rozwoju oraz poprawy warunków życia poszczególnych jednostek i grup społecznych, towarzyszą jednocześnie negatywne konsekwencje będące udziałem istotnej liczby mieszkańców naszego kraju. Spośród tych dotyczących największych grup społecznych wymienić należy: ubóstwo, bezdomność, bezradność, samotność, marginalizację, zanik sensu życia, poczucie krzywdy, brak identyfikacji z przestrzenią miejsca życia czy rozpad więzi społecznych. Osoby mające na co dzień trudne doświadczenia, na swój sposób interpretują obiektywną rzeczywistość, wycofują się z wszelkiej aktywności społecznej, kreują nowy styl życia, tworzą swój własny świat, budując granicę niedostępności.

Dokonujące się przemiany nie zawsze przyjmują kierunek zgodny ze społecznymi oczekiwaniami, w konsekwencji tego stanu pojawia się szereg przypadkowych i niekorzystnych zjawisk powodujących dysfunkcje w wielu obszarach życia jednostki. Współcześnie wszyscy funkcjonujemy w przestrzeni ryzyka — ekonomicznego, kulturowego, tożsamościowego — która kreowana jest przez proces globalizacji oraz naszą aktywność lub jej brak¹. Ta, tak skomplikowana wielowymiarowo rzeczywistość, implikuje potrzebę rewitalizacji społecznej, wymaga działań kompensacyjno-profilaktycznych oraz wspierających, realizowanych systemowo w ramach polityki społecznej przez liczne instytucje społeczne, tudzież przez organizacje

¹ Zob. U. Beck: *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*. Tłum. S. Cieśla. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2002.

samorządowe. Nader często działania podejmowane w przestrzeniach charakteryzujących się wysokim stopniem dysfunkcji wydają się dalece niewystarczające. Jeżeli już spełniają swoją funkcję, to zdecydowanie w sferze zabezpieczeń natury ekonomicznej, w znacznie mniejszym stopniu przyczyniają się do zmiany świadomości, sposobu życia. Częściej okazują się ratunkiem, tymczasowym zabezpieczeniem podstawowych potrzeb życiowych. Jedną z podstawowych przyczyn niskiej skuteczności działań rewitalizacyjnych realizowanych w środowiskach dysfunkcyjnych jest brak zaangażowania w owe działania osób, które najczęściej doświadczają sytuacji wymagających kompensacji.

Wspomniane pojęcie „rewitalizacja społeczna” jest procesem zorientowanym na wprowadzenie określonych zmian, odbudowę pożądaných wartości, struktur funkcjonujących w przeszłości, jest ożywieniem — przywróceniem do życia, sprawności — przestrzeni ludzkiej egzystencji. Jest działaniem pragmatycznym, przywracającym i regenerującym więzi społeczne, a także pożądanę postawę. Często jest ono utożsamiane z działaniami podejmowanymi w dążeniu do zrealizowania określonego celu. To swoisty rodzaj pewnego typu rewaloryzacji. Rewitalizacja rozumiana jest jako proces przywracania do życia (sprawności) poszczególnych grup społecznych, środowisk lokalnych, to kreowanie warunków umożliwiających realizację indywidualnych i społecznych potrzeb. Jest też budowaniem poczucia tożsamości oraz identyfikacji z lokalną społecznością, z przestrzenią realizacji codzienności².

Aby działania zainicjowane w tym procesie mogły przynieść oczekiwane rezultaty, niezbędne jest określenie zasad i warunków. Podstawowymi ich wymogami pozostają: partycypacja lokalnej społeczności w proponowanych projektach oraz animacja jednostek i grup społecznych w celu ich aktywizacji, jak również zainteresowanie całej społeczności lokalnej programem tychże działań, które w rezultacie mają stać się wspólnym polem działalności zorientowanej na osiągnięcie zamierzonego celu. Istotną kwestią jest określenie kapitałów — społecznych, edukacyjnych, kulturowych, jakimi dysponuje środowisko, wyodrębnienie instytucji, które w znaczący sposób mogą włączyć się w podejmowane inicjatywy oraz uaktywnienie czynników motywujących przedstawicieli lokalnej społeczności do zaangażowania się w działania tworzące bezpieczną przestrzeń.

Zasadnym wydaje się, by kreowanie nowej rzeczywistości, opartej na ładzie społecznym, poczuciu bezpieczeństwa oraz pełnym dostępie do dóbr społecznych, odbywało się przy aktywnym zaangażowaniu przedstawicieli nauk społecznych, zwłaszcza pedagogów społecznych. Szczególnie,

² L. Turner: *From Transformation to Revitalization: A New Research Agenda for a Contested Global Economy*. „Work and Occupations” 2005. Vol. 32, No. 4, s. 386—387.

iz różnorodność i natężenie zjawisk problemowych doświadczanych przez coraz liczniejsze grupy społeczne w pełni to zainteresowanie (badawcze i pragmatyczne) uprawomocnia³.

Związek pedagogiki społecznej z wieloma dziedzinami nauki jest potwierdzeniem jej otwartości i gotowości do wykorzystania oraz zastosowania analiz, wyników badań, refleksji, by realizowane działania własne usprawnić. Pedagodzy od lat podejmują również próby znaczącego wykorzystania, do własnych postępowań badawczych, kultury oraz konkretnych dziedzin sztuki, w tym teatru.

Zasadniczo w przeszłości, ale także obecnie widoczny jest brak opracowań naukowych prezentujących sztukę teatralną i samą instytucję teatru jako czynniki, narzędzia usprawniające, w zasygnalizowanym na wstępie procesie rewitalizacji, obszary z pozoru tylko nieskażone problemami społecznymi.

Autorzy opracowań w rodzimej literaturze przedmiotu — dotyczących wielowymiarowych ról spełnianych przez teatr — podejmują raczej analizy *stricte* artystyczne, obszary aksjologiczne, tudzież ukazują funkcje teatru zorientowane zasadniczo na realizację oczekiwań, które umownie można określić jako rozrywkowo-towarzyskie. Natomiast w powszechnej świadomości nie identyfikuje się teatru z funkcjami kompensacyjnymi, dotyczącymi występujących współcześnie żywiołowych, nieprzewidywalnych i niepożądanych zjawisk społecznych. Tymczasem, uwzględniając skalę wszelkich nieprawidłowości, sytuacji trudnych — powstałych w okresie zmiany społecznej — których doświadczają ludzie w różnym wieku, o różnym statusie społecznym, postrzeganie teatru również w kategoriach instrumentu umożliwiającego wprowadzenie korzystnych zmian, modyfikacji, czy też kreowania postaw otwartych umożliwiających dyfuzję działań innowacyjnych zarówno w perspektywie indywidualnej, jak i zbiorowej, wydaje się przedsięwzięciem w pełni uzasadnionym nie tylko w kontekście podjętego tematu, ale również ze względu na jego praktyczne wykorzystanie. Z tych też względów w kształtowaniu się problematyki empirycznych badań oraz teoretycznych dociekań, które zostaną przedstawione w niniejszym opracowaniu, istotną rolę odgrywał wzgląd na praktyczno-społeczne implikacje pomyślniej instytucjonalizacji współczesnej kultury teatralnej w środowiskach lokalnych.

Uzasadnieniem zastosowania sztuki teatralnej w perspektywie pedagogicznej/społecznej jest świadomość, że otaczająca nas rzeczywistość kształ-

³ Zob. Z. Kwieciński: *Wykluczanie*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002; Z. Kwieciński: *Tropy — ślady — próby. Studia i szkice z pedagogii pogranicza*. Poznań—Olsztyn—Toruń: Wydawnictwo „Edytor”, 2000; Z. Melosik: *Edukacja a stratyfikacja społeczna*. W: *Pedagogika. Podręcznik akademicki*. Red. Z. Kwieciński, B. Śliwerski. Warszawa: PWN, 1994.

tuje sztukę teatralną, równocześnie ta właśnie sztuka modelować może otaczającą rzeczywistość. Owa nieunikniona wzajemność warunkuje zadania, jakie teatr realizuje w danej przestrzeni społecznej, np. poprzez ukazanie istniejących wokół zagrożeń oraz uświadomienie jednostce jej ontologicznych przesłanek, określonych wartości, metafizycznego kapitału, jakim dysponuje, a który warto i można wykorzystać, czyli zastosować w rozwiązywaniu sytuacji trudnych.

Jak zakłada Tomasz Goban-Klas, „teatr to: [...] najbardziej społeczna spośród sztuk”⁴. Myśl tę potwierdza fakt, iż dziedzinie tej, kształtowanej przez kolejne pokolenia, przypisany jest cel — spełnienie pewnych zadań wobec społeczeństwa, teatr realizuje bowiem wiele funkcji: edukacyjno-wychowawczą, katarską, rozrywkową, społeczną, będąc środkiem komunikacji międzyludzkiej oraz czynnikiem integrującym społeczność danej przestrzeni.

XX wiek w znacznej mierze przyczynił się do odmiennego postrzegania związku sztuki/teatru i społeczeństwa, określając go bardziej aktywnym. Konsekwencją dostrzeżenia wspólnotowości teatru i społeczeństwa były badania, prowadzone przez Jean Duvignaud czy Georges’a Gurvitcha, autorów opracowań z zakresu socjologii teatru, dotyczące spektaklu i przekazu treści, publiczności, jej oczekiwań wobec sztuki teatralnej oraz postrzegania teatru jako narzędzia poznania społeczeństwa. Wspomniane badania obejmowały również swym zakresem funkcje użytkowe teatru, to znaczy: diagnozę i terapię oraz profilaktykę i kompensację⁵. Uwzględnienie wspomnianej problematyki w badaniach drugiej połowy minionego stulecia stanowi potwierdzenie roli, jaką ta dziedzina sztuki odgrywa lub może odgrywać, we współczesnych społeczeństwach. Wspomniany okres to czas kształtowania się postmodernistycznej koncepcji negocjacji ról i refleksyjności⁶.

William Inge już pół wieku temu stwierdził, że „dobra sztuka wyjaśnia życie”⁷. Pozwala bowiem na spojrzenie z pewnej perspektywy, pozwala na umowne doświadczenie zjawisk, motywuje do refleksji na temat aktualnej sytuacji człowieka, postawy, wreszcie pozwala odkryć to, co dla niego jest najważniejsze.

W tym samym tonie pisał kilka lat później Alain Schneider: „Teatr jest dla mnie sztuką, która uczy żyć [...]”⁸. Dzieje się tak nie tylko za sprawą

⁴ T. Goban-Klas: *Socjologiczna problematyka publiczności teatralnej*. „Kultura i Społeczeństwo” 1969, T. 13, nr 3, s. 18.

⁵ Ibidem, s. 7.

⁶ A. Giddens: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. A. Szulżycka. Warszawa: PWN, 2002.

⁷ W. Inge, „Theatre Arts” 1958, nr 8, cyt. za: A. Hausbrandt: *Teatr w społeczeństwie*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983, s. 82.

⁸ A. Schneider, „Theatre Arts” 1961, nr 3, cyt. za: A. Hausbrandt: *Teatr...*, s. 87.

możliwości nabywania nowych doświadczeń, ale przede wszystkim poprzez ukierunkowanie naszego myślenia, uwagi na problemy wypełniające nasze codzienne życie.

W literaturze przedmiotu można spotkać wiele interesujących opracowań dotyczących teatru jako instytucji kulturalnej, artystycznej, realizującej szereg funkcji⁹. Nie rejestruje się natomiast systematycznych opracowań, które prezentowałyby możliwości, jakie ma teatr wobec środowisk zdegradowanych, wymagających rewitalizacji. Być może warunkowane jest to niedostrzeganiem roli teatru jako czynnika kompensującego trudności społeczne, a tym samym zasadności wprowadzenia go do praktyki społecznej. Tymczasem, obserwując codzienność, można odnieść wrażenie, że funkcje społeczne teatru, jego możliwości są w znacznym stopniu częściej dostrzegane przez twórców i artystów teatralnych niż przez pedagogów.

Wobec zaistniałej sytuacji zasadne jest wskazanie możliwości (potencjału) teatru/sztuki teatralnej, które — wyrażone w konkretnych działaniach — przyczyniają się do rewitalizacji społecznej danych przestrzeni. Perspektywy zastosowania sztuki teatralnej w działaniach o charakterze rewitalizacyjnym mogą mieć charakter filozoficzny, socjologiczny, psychologiczny oraz pedagogiczny.

Inicjatywy te, które pragnę uczynić przedmiotem prowadzonych tu analiz, nawiązują zasadniczo do klasycznej koncepcji pedagogiki społecznej Heleny Radlińskiej: „Podstawowym zadaniem pedagogiki społecznej jako nauki jest badanie wzajemnych stosunków między środowiskiem a osobą, ujmowanie tych stosunków w pewne prawa oraz projektowanie przekształceń wadliwych elementów środowiska za pomocą aktywności zainteresowanych grup społecznych”¹⁰. Człowiek jest odpowiedzialny za własne życie, które powinien kreować własną aktywnością i twórczością. Aktywność H. Radlińska osadzała w przestrzeni kultury/sztuki, z której mamy prawo i obowiązek korzystać oraz ją współtworzyć.

Miejsce szczególne, pośród wielu instytucji oddziałujących na życie człowieka, za sprawą H. Radlińskiej pedagogika społeczna wyznaczała teatrowi: „Teatr, będący najdawniej znaną placówką oddziaływania, zmienia swój charakter w zależności od roli, którą spełnia: zaznajamia z dziełami wybitnymi [...]”¹¹. Potrzebę indywidualnej aktywności człowieka, jako środka regulującego i kształtującego jego życie, dostrzegała już H. Radlińska, rozwijając koncepcję sił społecznych — indywidualnych i zbiorowych — które miały być swoistym antidotum na sytuacje problemowe, z jakimi stykał się człowiek.

⁹ Zob. ibidem.

¹⁰ H. Radlińska: *Pisma pedagogiczne*. T. 1: *Pedagogika społeczna*. Wstęp R. Wroczyński, A. Kamiński, oprac. W. Wyrobkova-Delawska. Wrocław—Warszawa—Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961, s. 31.

¹¹ Ibidem, s. 273.

We współczesnej globalnej rzeczywistości preferowany jest wzór osobowy — człowiek, realizujący wiele ról, by nie zagubić się w przestrzeni różnorodności, nieustannie dbający o zachowanie tożsamości i poczucie bezpieczeństwa. Reprezentujący postawę refleksyjnego podmiotu, który wchodzi w dyskurs z wybranymi narracjami funkcjonującymi w przestrzeni społecznej.

Pożądane jest, by współczesny człowiek kreował własne życie w kulturze i przez kulturę. Współcześnie kultura nie może być rozumiana jako pole twórczości geniuszy, jako świąteczny ceremoniał, „niedotykający” codzienności. Przeciwnie — rezultaty wszelkiej działalności powinny dominować w praktyce codziennej, być dostępne dla ogółu i motywować go do aktywności¹². Refleksja ta w pewnej mierze odnosi się również do obecności teatru w życiu codziennym i stwarzania sprzyjających warunków do symbiozy między tą dziedziną sztuki a człowiekiem współczesnym. Dokonujące się w naszym kraju przemiany, obok pozytywnych rozstrzygnięć polityczno-administracyjno-gospodarczych, ujawniły szereg problemów społecznych, którym od lat próbują sprostać lokalne społeczności. Niepokojące rezultaty przemian wpisały się w przestrzeń każdego środowiska. To, co je różnicuje, to skala i zakres sytuacji problemowych oraz istniejący w danym środowisku potencjał — reprezentowany przez instytucje oraz jednostki — stanowiący realną siłę mogącą skutecznie podjąć działania kompensacyjne i profilaktyczne w ramach procesu rewitalizacji społecznej.

Uwzględniając powyższe, praca niniejsza podejmuje problematykę procesu rewitalizacji społecznej realizowanej w przestrzeni miast średniej wielkości: Legnicy, Nowej Huty¹³, Wałbrzycha, z praktycznym wykorzystaniem sztuki teatralnej/działalności teatru.

Wybór terenu badań oraz czynnika, który skutecznie realizuje podjęte działania, nie był przypadkowy. Wspomniane miasta reprezentują środowiska o wysokim poziomie różnorodnych dysfunkcji, będących w znacznym stopniu efektem zaistniałych przeobrażeń. Najbardziej dotkliwymi zjawiskami są: znaczny poziom bezrobocia, ubóstwo, bezdomność, brak poczucia bezpieczeństwa i perspektyw, bezradność, labilność więzi społecznych, zagrożenie marginalizacją.

¹² J. Kubin: *Kultura umysłowa — model i rezultat kształcenia ogólnego przez naukę*. W: *Professor Bogdan Suchodolski. Jego filozofia, myśl pedagogiczna i działalność*. Red. I. Wojnar, H. Kwiatkowska, Z. Kwieciński. Warszawa—Toruń: PTP, Edytor, 1996, s. 68. Por. *O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium Profesora Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa: Instytut Kultury, 1997, s. 96—113.

¹³ Administracyjnie dzielnica Krakowa, potocznie określana miastem średniej wielkości.

Zasadniczym elementem, który wzbudził moje zainteresowanie badawcze w trzech wymienionych wcześniej miastach: Legnicy, Nowej Hucie i Wałbrzychu, był działający w każdej z tych miejscowości teatr. Wspomniana instytucja okazała się interesującym przedmiotem analiz nie tyle z uwagi na jej artystyczne osiągnięcia (choć trudno je deprecjonować), ile z uwagi na jej twórczość, działalność artystyczno-społeczną, która wypełnia przestrzeń miast. W każdym z badanych obszarów teatr, poprzez realizowane projekty teatralne, włącza się bardzo aktywnie w proces rewitalizacji społecznej lokalnej społeczności, przestrzeni jej życia. Prowadzona działalność teatralna, podejmująca tematykę (problematykę) dominującą w danym środowisku, nie tylko zyskała akceptację społeczności, ale nawiązała z nią dialog wyrażający się w aktywizowaniu mieszkańców do działania oraz zainteresowaniu ich przestrzenią, w której realizują swoje życie.

W niniejszym opracowaniu zastosowano koncepcję metodologiczną ujmującą zarówno elementy typowej perspektywy monograficznej, jak i podejścia etnograficznego. Podjęto próbę nakreślenia swoistego rodzaju sieci działań rewitalizacyjnych opartych na wykorzystaniu środków związanych ze sztuką teatralną. Ponadto podjęto starania w celu nakreślenia zakresu partycypacji członków poszczególnych środowisk w realizowanych projektach teatralnych.

Inicjowane przez teatr działania, w które angażują się członkowie lokalnych społeczności, przyczyniają się do demarginalizacji. Poprzez twórczość (aktywność) artystów i mieszkańców dokonuje się proces kompensacji i profilaktyki. Partycypacja w prezentowanych w teatrze spektaklach oraz projektach realizowanych w przestrzeniach pozateatralnych umożliwia modelowanie ról i postaw oraz nawiązanie bezpośrednich kontaktów (interakcjonizm symboliczny) usprawniających porozumienie oraz wzmocnienie tożsamości i identyfikacji. Nawiązując do koncepcji refleksyjności Antony Giddensa, sztuka jawi się jako doświadczenie bezpośrednie i zapośredniczone, stając się przyczynkiem do refleksji nad rzeczywistością społeczną danej przestrzeni. Ponadto każda forma — bierna czy aktywna — partycypacji w sztuce teatralnej w przestrzeni badanych miast jest formą zaspokojenia potrzeb samorealizacji, sprawności oraz uczestniczenia w społecznej konstrukcji rzeczywistości. Eksplikacje poznawczo-badawcze prowadzone na rzecz tego opracowania pragnę zorientować na działania teatru funkcjonującego w konkretnym środowisku, na bezpośrednie doświadczenie treści przekazu, obecność w codziennym życiu oraz możliwości oddziaływania i przemian, jakie mogą zaistnieć w środowisku lokalnym w aspekcie indywidualnym i grupowym.

Zabiegi twórców mają na celu: zachęcenie społeczności lokalnych do bezpośredniego kontaktu z teatrem, pobudzenie widzów do refleksji, a dalej do działania, do zmiany sposobu myślenia i postrzegania rzeczywi-

stości, budowania porozumienia, kształtowania tożsamości i identyfikacji z przestrzenią, rozwijania poczucia własnej wartości, umiejętności radzenia sobie w sytuacji trudnej. Problematyka badawcza obejmuje zatem: określenie potrzeby zmian dostrzeganej przez mieszkańców, próbę określenia interpretacji zasadności partycypacji społeczności lokalnej w realizowanych projektach teatralnych oraz skuteczność procesu rewitalizacji społecznej realizowanej poprzez sztukę teatralną.

Możliwości rewitalizacji społecznej wybranych środowisk lokalnych — Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha z wykorzystaniem sztuki teatralnej — są przedmiotem analiz obejmujących „wycinek”, próbę szerszej klasy zjawisk. Działania zbiorowe twórców teatralnych oraz lokalnych społeczności na rzecz rewitalizacji społecznej określonych przestrzeni są przykładem swoistej integracji i społecznego porozumienia. Są jednocześnie przekazem kultury kreującym postawy wobec wybranych obszarów rzeczywistości społecznej — osób, zdarzeń, obiektów.

Józef Kozielecki ubiegłe stulecie nazwał wiekiem nieodpowiedzialności¹⁴. Kogo w większym stopniu dotyczy owo pojęcie? Czy osób doświadczających sytuacji trudnych, czy może osób powołanych do realizowania pomocy? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Z pewnością natomiast można stwierdzić, iż postawę odpowiedzialności, zwłaszcza w środowiskach dysfunkcyjnych, próbują reprezentować podmioty związane z animacją i rewitalizacją środowiska poprzez wykorzystanie sztuki teatralnej. Nie bez przyczyny Bogdan Suchodolski powiedział, że kultura to służba społeczna i rodzaj społecznego współżycia¹⁵, nie obok siebie, ale dla siebie. Wielkość sztuki zawiera się nie tylko w jej artystycznym wyrazie, ale w jej praktycznej, powszechnej użyteczności.

Zgodnie z zaleceniami Stefana Nowaka, dotyczącymi konieczności przeprowadzenia krytycznej analizy literatury przedmiotu, ustalenia systemu pojęciowego wykorzystywanego w procesie formułowania celów i problemów badawczych będących działaniami poprzedzającymi realizację własnych badań empirycznych¹⁶, ustalono następującą konstrukcję opracowania. Pierwsza jego część poświęcona została analizom teoretycznym badanego obszaru rzeczywistości, ze szczególnym uwzględnieniem realiów społecznych, miejsca kultury, sztuki, wreszcie teatru w klasycznych koncepcjach wybranych dyscyplin nauk społecznych. Jest to o tyle istotne, iż w naukach społecznych, przeciwnie niż ma to miejsce w naukach przy-

¹⁴ J. Kozielecki: *Koniec wieku nieodpowiedzialności*. Warszawa: Jacek Santorski & CO. Wydawnictwo, 1995.

¹⁵ Zob. B. Suchodolski: *Uspołecznienie kultury*. Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski, 1947.

¹⁶ Zob.: *Metody badań socjologicznych*. Wybrał, oprac., wstępem i przypisami opatrzył S. Nowak. Warszawa: PWN, 1965, s. 98.

rodniczych, nie dokonuje się — jak zauważa Robert K. Merton — „[...] proces zacierania się przeszłych osiągnięć poprzez włączanie ich do nowych dokonań [...]”¹⁷. Odwoływanie się do klasyków ma dodatkowy walor, otóż sztuki należące do repertuaru klasycznego w pewnym zakresie redukują złożoność problematyki, umożliwiając (ułatwiając) jednocześnie odpowiedzi na postawione pytania badawcze¹⁸. „A ponadto, co nie mniej istotne, odwoływanie się do klasyków częstokroć legitymizuje nową szkołę, nowy kierunek czy nurt poszukiwań badawczych. Odpowiednie fragmenty z pism klasyków pełnią rolę jednej z głównych przesłanek uzasadniających formułowane wnioski teoretyczne”¹⁹.

Prezentacja wybranych ujęć pierwszej części pracy, tj. treści stanowiących (konstituujących) rozdziały I, II i III, była celowym zabiegiem uzasadniającym prowadzenie przeze mnie dalszych analiz badawczych. W perspektywie przejawów i skutków dokonujących się zmian postanowiono ukazać ich konsekwencje w wybranych środowiskach — Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha — które z uwagi na historyczno-gospodarcze doświadczenia stanowią niezwykle ciekawe pole obserwacji i przedsięwzięć badawczych. Dodatkowym czynnikiem, który czyni wspomniane obszary godnymi uwagi, nie tylko w kontekście *stricte* badawczym, jest działalność i zaangażowanie lokalnych teatrów w dokonujący się w tych miastach proces rewitalizacji społecznej. Jeżeli teatr/sztuka teatralna jest instytucją reagującą na zjawiska społeczne, a tym samym jest istotnym instrumentem przyczyniającym się do usprawniania lokalnych środowisk — co potwierdzają źródła historyczne i współczesne badania — to zasadne było zaprezentowanie stanowisk przedstawicieli wybranych dyscyplin społecznych, w tym pedagogiki społecznej, określających miejsce i rolę kultury, sztuki, w tym teatru, w obszarze zainteresowań poszczególnych nauk. Ponadto, wskazując na współczesne zaangażowanie sztuki teatralnej w działania kompensacyjne i profilaktyczne, realizowane w przestrzeniach miast, istotnym było podkreślenie odwiecznego społecznego charakteru i roli, jaką odgrywała ta dziedzina sztuki w społeczeństwie.

Z uwagi na cel i przedmiot podjętych rozważań istotne było również zarysowanie sytuacji społecznej, gospodarczej oraz kulturalnej badanych środowisk w celu podkreślenia adekwatności realizowanych projektów teatralnych, tym bardziej że rzeczywistość i sztuka teatralna — w badanych przestrzeniach — ściśle ze sobą korespondują, wzajemnie sobie służąc.

¹⁷ R.K. Merton: *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*. Tłum. E. Morawska, J. Wertenstein-Żuławski. Warszawa: PWN, 1982, s. 57.

¹⁸ Zob. Vilfredo Pareto. *Uczucia i działania. Fragmenty socjologiczne*. Red. A. Kojder. Warszawa: PWN, 1994, s. XI.

¹⁹ Ibidem.

Drugą część opracowania stanowią rozważania konstruowane na podstawie materiału empirycznego pozyskanego w drodze analizy treści różnego rodzaju tekstów, dokumentów, obserwacji, indywidualnych wywiadów swobodnych oraz wywiadów z ekspertami.

W rozdziale I zawarto analizy teoretyczne dotyczące zmian społecznych i potrzeby rewitalizacji lokalnych środowisk, zaprezentowano podstawowe pojęcia użyte w pracy oraz przedstawiono stanowiska, refleksje dotyczące kultury, sztuki i teatru w ujęciu reprezentantów filozofii, socjologii kultury i sztuki, pedagogiki kultury oraz pedagogiki społecznej. W rozdziale II podjęto próbę przedstawienia miejsca teatru w strukturze kultury z uwzględnieniem społecznej roli teatru w perspektywie historycznej. W rozdziale III zaprezentowano obraz rzeczywistości badanych miast w perspektywie dokonujących się przemian na przełomie XX/XXI wieku. W rozdziale IV przybliżono koncepcję metodologiczną dotyczącą realizowanych badań własnych, łączącą perspektywę monograficzną z etnografią, co jest swoistym nawiązaniem do propozycji badania problemów związanych z funkcjonowaniem środowisk lokalnych. Ostatni, V rozdział niniejszego opracowania, zawiera przykłady partycypacji lokalnych społeczności w projektach teatralnych i okołoteatralnych. Przedstawiono udział sztuki teatralnej w praktyce codziennej mieszkańców, jej zaangażowanie w przemiany indywidualne i społeczne. Przytoczono opinie mieszkańców i ekspertów dotyczące roli sztuki teatralnej w procesie rewitalizacji społecznej.

W konfiguracji celowo wybranych miast średniej wielkości — Legnicy, Nowej Huty, Wałbrzycha — próbowano poznać i określić, czy, a jeśli tak, to w jakim zakresie, sztuka teatralna realizowana w danej przestrzeni, może warunkować pozytywne zmiany, być asumptem do podejmowania indywidualnej aktywności — w różnych obszarach życia, być czynnikiem budującym i usprawniającym ład społeczny.

Podejmując się opracowania określonego obszaru aktywności (życia, egzystencji) pewnej społeczności, należy liczyć się z ryzykiem i pewną niedoskonałością osiągniętego rezultatu. Związane jest to, z jednej strony, z niemożnością ujęcia całego spektrum zjawiska, zagadnienia. Z drugiej zaś — owym badawczym penetracjom towarzyszą zawsze subiektywne preferencje wyboru. To w naturalny sposób narzuca pewne ograniczenia. Pomimo tego zdecydowano się zaprezentować szerszemu gronu przeświadczenia znakomitych reprezentantów nauk społecznych, w tym głównie z zakresu pedagogiki społecznej, pedagogiki kultury, a także socjologii wychowania oraz własne refleksje, pragnąc zwrócić uwagę na niewykorzystane, a w pełni istniejące możliwości społecznej rewitalizacji lokalnych środowisk, angażując w tym celu podmioty pola artystycznego, jakie stanowią teatr i sztuka teatralna.

Niniejsze opracowanie, prezentujące możliwości realizacji procesu rewitalizacji społecznej z wykorzystaniem sztuki teatralnej, w przestrzeni konkretnych środowisk, stanowi przykład rozwiązywania zróżnicowanych problemów społecznych. Przywołane w opracowaniu przykłady mogą służyć za pewien wzór możliwości osiągnięcia pożądanego stanu w innych, równie trudnych przestrzeniach społecznych.

* * *

Na zakończenie słowa serdecznych podziękowań pragnę skierować do recenzentów: Pani prof. dr hab. Krystyny Ferenz oraz Pana prof. dr. hab. Jacka Piekarskiego za opinie oraz cenne wskazówki naukowe i uwagi, które pozwoliły wzbogacić pracę.

Za wsparcie, obecność i uwagę dziękuję moim Bliskim i Przyjaciółom, szczególnie piękne słowa podziękowań kieruję do dr Ewy Bielskiej oraz dr Agaty Rzymelki-Frąckiewicz za pierwsze opinie.

Wszystkim, którzy w jakikolwiek sposób przyczynili się do powstania niniejszej książki, bardzo serdecznie dziękuję.

Rozdział I

Wybrane aspekty zmiany społecznej jako kontekst podejmowania działań rewitalizacyjnych Zagadnienia kultury i sztuki w naukach społecznych

W naukach społecznych w Polsce, podobnie jak w innych krajach europejskich, pojęcie zmiany społecznej bądź transformacji utożsamiane jest z przemianą, zmianą, długofalowym przekształcaniem, ewolucją, zwrotem historycznym, reformą, modernizacją, postępem czy też rozwojem. Terminem tym, w początkach lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, zaczęto się posługiwać przy podejmowaniu analiz dotyczących wszelkich przemian w krajach postkomunistycznych. Jest on powszechnie wykorzystywany m.in. w teoriach wyjaśniających przemiany cywilizacyjne i formacyjne w nowożytnych społeczeństwach. W niektórych koncepcjach pełni on funkcję synonimu innych bardziej upowszechnionych określeń i stał się samoistnym pojęciem o specyficznych treściach dokonujących się procesów modernizacji i przemian¹. Zmiana społeczna w Polsce, a także innych krajach Europy Środkowej i Wschodniej stanowi szczególne doświadczenie dla całego społeczeństwa.

W procesach przemian dotyczących wielu różnych dziedzin życia szeroko rozumiana kultura pozostaje trwałym elementem ciągłości rozwoju, tożsamości społeczeństwa i jego stabilności². Internalizując okre-

¹ W. Gumuła: *Transformacja ustrojowa*. W: *Encyklopedia socjologii*. T. 4. Red. K.W. Frieskie [i inni]. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002.

² J. Żebrowski: *Spółeczeństwo, kultura, wychowanie. Studia i szkice z pedagogiki*. Płock—Hawa: Wydawnictwo Naukowe „Novum”, 2003, s. 158.

ślone normy, wzory, wartości wśród szerokich rzesz społecznych, sama kultura również podlega pewnym przemianom. Stale przybywają nowe treści i formy, jednakże całe dziedzictwo kulturowe wymusza pojawienie się procesów harmonizowania tych nowych wartości z istniejącymi już w przeszłości normami, wzorami zachowań, bohaterami utworów literackich/teatralnych oraz innymi wydarzeniami i wytworami kulturowymi³.

Jan Szczepański wielokrotnie podkreślał znaczenie i istotę pożytków poznawczych oraz walorów, jakie wypływają ze szczególnej umiejętności obchodzenia się z tradycyjnymi, a także współczesnymi dobrami kultury. Poprzez określone działanie (również w sferze rewitalizacji), aktywne uczestnictwo w kulturze można odegrać istotną rolę w procesie demokratyzacji i modernizacji życia społecznego⁴.

Studia nad twórczością, recepcją dzieła literackiego czy też percepcją sztuki teatralnej winny mieć swe źródło (w swej warstwie teoretycznej) w pewnych teoriach, koncepcjach, które zostały ugruntowane przez niektóre prace zaliczane do klasyki przedmiotu. Z tych też względów, omawiając w niniejszym rozdziale społeczne zdobywanie nowych doświadczeń na przykładzie licznych podejmowanych przedsięwzięć rewitalizacyjnych, w ramach przyjętej perspektywy rozważonych zostanie kilka ważkich problemów teoretycznych, stanowiących przedmiot zainteresowań w kilku dyscyplinach (subdyscyplinach) naukowych.

Nakreśloną perspektywę analiz odnoszę do koncepcji Heleny Radlińskiej (biorąc pod uwagę zainteresowania uczzonej, problematykę kultury i sztuki), którą traktuję jako wzorzec odniesienia do współczesnych zjawisk empirycznych, po to, by w dalszych prowadzonych przeze mnie eksplikacjach można było zakreślić (oczywiście w pewnym stopniu ogólności) obszar i granice prawomocności tego kierunku analiz.

Przemiany społeczne a potrzeba działań rewitalizacyjnych

Jak wiadomo, wielorakie przemiany, dokonujące się w ciągu minionych stuleci, zawsze dotyczyły człowieka. Były bowiem przez niego bezpośrednio inicjowane, albo też ich konsekwencje i zasięg były tak głębokie, że docierały do środowiska życia danej zbiorowości. Nie jest zapewne

³ L. Dyczewski: *Kultura polska w okresie przemian*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1993, s. 10.

⁴ Por. J. Szczepański: *Konsumpcja a rozwój człowieka*. Warszawa: PWE, 1981, s. 115.

w pełni słuszne twierdzenie, iż przemiany, których doświadczamy współcześnie, mają jakieś szczególne, specyficzne walory. Być może specyfiką, którą niektórzy podkreślają, jest tempo dokonujących się zmian, będące jednocześnie przyczyną szeregu niesprawności, problemów, które pojawiają się w codziennym życiu. Przemiany są wpisane w historię życia i rozwoju człowieka, są jego naturalną konsekwencją, każdy rodzaj zmian doświadczanych przez ludzi w minionych stuleciach był dla nich, zapewne tak samo jak dla nas, szczególny i specyficzny. Współczesne osiągnięcia, a zatem i przemiany, są rezultatem wielowiekowego rozwoju i postępu, którego korzenie tkwią w minionych epokach. To dobrze, że potrafimy wykorzystać istniejące zdobycze, zastosować wiedzę i umiejętności, by czynić środowisko ludzkiej egzystencji lepszym, ale nie zapominajmy, że podwaliny współczesnego świata, którym się tak (często) zachwycamy, stały się udziałem poprzednich pokoleń.

Skupiając się na przemianach minionej dekady, nie sposób nie zauważyć, że owe przemiany obejmują — w szerszym lub węższym zakresie — każdą sferę życia jednostki. Transformacja osiągnęła wymiar globalny, wyznaczyła nowe kierunki, formy działania, modele ludzkiej egzystencji. Zmieniły się system wartości oraz priorytety, degradacji ulegają pewne normy, zasady towarzyszące człowiekowi przez wieki, w ich miejsce pojawiają się nowe idee, wartości, często powoływane do życia z potrzeby chwili, a jednocześnie szybko ginące w konfiguracji nowych potrzeb i relatywizmu moralnego⁵.

Każde społeczeństwo podlega permanentnym przemianom, których skutki są trudne do zinwentaryzowania i oszacowania. Ich wielowymiarowość sprawia, że reprezentanci nauk społecznych nie wypracowali dotąd teorii, która pomogłaby wyjaśnić kierunek, tempo i trwałość zmian społecznych, kulturowych, ekonomicznych czy też politycznych⁶. Nowe teorie, koncepcje, rozwiązania proponowane przez polityków i kreatorów ładu społecznego — przynajmniej w zamyśle — mają przekonać, że rzeczywistość wokół nas (to prawda, często uporządkowana, kolorowa, pełna blasku) jest przyjazna, jest stworzona dla nas i nawet jeżeli nie wszędzie jeszcze tak jest, to w najbliższej przyszłości to się zmieni. Tworzone projekty czasem przyjmują formy utopii społecznej⁷.

⁵ Zob. Z. Bauman: *Globalizacja*. Tłum. E. Klekot. Warszawa: PIW, 2000; E. Wnuk-Lipiński: *Świat międzyepoki. Globalizacja — demokracja — państwo narodowe*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, 2004.

⁶ E. Hajduk: *Kulturowe wyznaczniki biegu życia*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2001, s. 7.

⁷ I. Wallerstein: *Utopistyka. Alternatywy historyczne dla XXI wieku*. Tłum. I. Czyż. Poznań: Oficyna Wydawnicza Bractwa „Trojka”, Poznańska Biblioteka Anarchistyczna, z.p.w. M — DRUK Janusz Muszyński, 2007; zob. J. Szacki: *Spotkania z utopią*. Warszawa: Iskry, 1980.

W kontekście tym rodzi się szereg pytań: na ile identyfikujemy się z przestrzenią, w której żyjemy; czy czujemy się współtwórcami ogarniającej nas rzeczywistości, czy może tylko osobami korzystającymi z tego, co zostało nam zaoferowane? Czy w satysfakcjonującym stopniu realizujemy swoje zamierzenia, plany? Jak układają się relacje w społeczeństwie, w którym żyjemy? Wreszcie czy czujemy się równoprawnymi członkami danego środowiska, korzystającymi na równi z wszelkich dostępnych dóbr społecznych?

Pojawianie się w społeczeństwie sytuacji problemowych sygnalizuje istnienie zjawisk powodujących niezadowolenie ludzi, przynajmniej pewnej grupy, funkcjonujących w danej przestrzeni. Patrząc na środowiska już tylko naszego kraju, dostrzegamy ludzi, którzy bardzo sprawnie odnajdują się w nowej rzeczywistości, korzystając w pełni z jej ofert. W tych samych miastach mieszkają ludzie żyjący nadal przeszłością, niepotrafiący przystosować się do obecnej (nowej) rzeczywistości, co przyczynia się, nazbyt często, do alienacji tych grup społecznych, a w konsekwencji — do ich marginalizacji⁸.

„Leszek Kołakowski, analizując posttransformacyjne sytuacje społeczeństwa polskiego, pisze o stanie anomii, trudnościach adaptacyjnych jednostek i grup. Zanikowi swoistych »punktów odniesienia« towarzyszy niepokój o dalsze losy społeczeństwa, a nawet o przyszłość cywilizacji”⁹. Sytuacja ta generuje szereg problemów społecznych, takich jak: bezrobocie, ograniczenie dostępu do opieki zdrowotnej, brak środków utrzymania i opieki, stale rosnące zróżnicowanie majątkowe, a także labilność więzi społecznych.

Zmiana społeczna w Polsce, zapoczątkowana przed kilkunastoma laty, spowodowała nie tylko istotne przeobrażenia ekonomiczne i społeczne, ale — co się z tym wiąże — zmianę warunków codziennej egzystencji. W świadomości społecznej wytworzyło się przekonanie o okresie przejściowym, trwającym — w ocenie wielu — do dnia dzisiejszego¹⁰. Poczucie tymczasowości trwających przemian, a co za tym idzie: przekonania, że zaistniałe zmiany będą miały li tylko wymiar pozytywny, oraz że będą dane całemu społeczeństwu, bez względu na jego zaangażowanie. Ten rodzaj myślenia, reprezentowany przez wcale niemałą populację naszego społeczeństwa, spowodował stan oczekiwania na kogoś (podmiot) lub coś (zdarzenie), co zaistnieje w danym środowisku i spowoduje pozytywne zmiany.

⁸ T. Kowalak: *Marginalność i marginalizacja społeczna*. Warszawa: Elipsa, 1998.

⁹ E. Bielska: *Studenci a liberalny system wartości w Polsce i Danii*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2006, s. 70.

¹⁰ Zob. A. Radziewicz-Winnicki: *Modernizacja niedostrzeganych obszarów rodzimej edukacji*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 1999, s. 15.

Z perspektywy minionych lat, zwłaszcza początków transformacji, można powiedzieć – za Mirosławem Szymańskim – że „[...] wbrew oczekiwaniom wielu osób, pierwsze lata nowej rzeczywistości wcale nie były lekkie, bezproblemowe. Koszty społeczne wprowadzanych reform okazały się znacznie większe i znacznie bardziej długotrwałe od oczekiwanych. Zmiany społeczne i gospodarcze otworzyły szansę awansu najbardziej dynamicznym i najlepiej przygotowanym osobom, ale zarazem zagroziły osobistym interesom wielu innych ludzi”¹¹.

W sytuacji zagrożenia sprawnego realizowania potrzeb życiowych znalazły się przede wszystkim osoby o niskim poziomie wykształcenia, nieposiadające żadnych kwalifikacji zawodowych oraz osoby niezaradne życiowo, jak również takie, którym brak odpowiedniej motywacji do zmiany własnego życia i które jednocześnie nie mają wsparcia ze strony osób najbliższych.

Odczuwalny brak bezpieczeństwa i stabilizacji, brak perspektyw generuje rozwój zjawisk społecznie niepokojących czy wręcz patologicznych. Powszechnie dostrzegana „[...] asynchronizacja rozwoju stanowi ogólne ramy i zasadnicze tło dla pilnych rozważań pedagogów społecznych nad problematyką nierówności społecznych, ubóstwa i upośledzenia społecznego”¹². Precyzując zadania stojące przed reprezentantami nauk społecznych, przed pedagogami, można dodać, iż: „Opisana w literaturze przedmiotu dynamika przemian makrospołecznych ukierunkowuje potrzeby i zainteresowania badawcze na próbę określenia sposobów adaptacji jednostek do specyficznych uwarunkowań, na asymilację charakterystycznych dla nich zasad działania oraz identyfikację z preferowanymi systemami wartości”¹³.

Doświadczane nie tylko przez nasze społeczeństwo przemiany nie obejmują jedynie sfery ekonomicznej, warunkującej wszelako losy i możliwości egzystencji poszczególnych jednostek, ale to także szeroki kontekst zmian społeczno-kulturowych, w nie mniejszym stopniu decydujących o życiu i współistnieniu danych zbiorowości.

Liczne analizy, rozprawy teoretyczne tudzież przywoływane wyniki, właściwie systematycznie prowadzonych badań, dotyczących skutków transformacji, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych – a te w znacznej mierze są przedmiotem zainteresowań przedstawicieli nauk społecznych,

¹¹ M. Szymański: *Wyzwania pedagogiki społecznej w okresie transformacji ustrojowej*. W: *Pedagogika społeczna w Polsce – między stagnacją a zaangażowaniem*. Red. E. Górnikowska-Zwolak, A. Radziejewicz-Winnicki przy współpracy A. Czerkawskiego. T. 1. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999, s. 72.

¹² A. Radziejewicz-Winnicki: *Pedagogika społeczna. W obliczu realiów codzienności*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008, s. 231.

¹³ E. Bielska: *Studenci a liberalny...*, s. 12.

a zatem i pedagogów, są egzemplifikacją nieumiejętności realizowania — nawiązując do terminologii stosowanej przez Ervinga Goffmana — trajektorii własnego życia według pozytywnego scenariusza. To tak jakby w życiu tych ludzi zabrakło nagle reżysera podpowiadającego, jak dalej żyć.

Mówiąc o wszelkich konsekwencjach dokonujących się przemian, warto zwrócić uwagę, iż zmiany społeczno-kulturowe warunkowane są wieloma czynnikami, np.: „przechodzenie od społeczności wiejskich do społeczeństw miejskich (i co ważniejsze — przechodzenie od społeczeństw tradycyjnych do nowoczesnych), modernizacja społeczna, moda, kontestacja społeczna i ruchy społeczne”¹⁴.

W kontekście prowadzonych analiz badawczych należy zauważyć, iż Legnica, Nowa Huta czy Wałbrzych to miasta będące w przeszłości znaczącymi ośrodkami przemysłowymi. Taki ich charakter spowodował, że do miast tych napływało wiele ludzi z okolicznych terenów ościennych, najczęściej wiejskich. Dodatkowo Legnica i Wałbrzych to środowiska, które w okresie dwudziestolecia międzywojennego, jak i po II wojnie światowej, na skutek rozstrzygnięć historycznych, stały się ośrodkami wielonarodowymi i wielokulturowymi. W sytuacji, gdy obok siebie mieszkali Polacy, Grecy, Rosjanie, Niemcy, Ukraińcy, Żydzi, Cyganie, Łemkowie czy reprezentanci innych narodów, pojawiały się nowe relacje społeczne. Odmienne modele życia, tradycja, religia i kultura stanowiły niemałe wyzwanie dla tworzących się wspólnot, chodziło bowiem o to, by wypracować płaszczyznę porozumienia i współpracy¹⁵.

W całokształcie dokonujących się zmian upowszechnił się też nowy typ osobowości. Opisywali go już Herbert Spencer czy Talckott Parsons. Wśród najważniejszych cech owej osobowości można wyróżnić: racjonalność nad irracjonalnością, aktywność i inicjatywy nad biernością i wyczekiwaniem, mieć (*avoir*) nad być (*être*), planowanie nad przypadkowością, zaufanie wobec innych nad niedowierzaniem, potrzeba nowych doświadczeń nad przyzwyczajaniem, akceptacja globalności wobec akceptacji lokalności, altruizm wobec konformizmu, rola statusów zdobywanych (osiąganych) nad statusami dziedzicznymi (przypisanymi), orientacja na teraźniejszość i przyszłość wobec przeszłości, a także pochwała twórczości i aktywności nad stagnacją i rutyną¹⁶.

Dokonującym się zmianom sprzyja modernizacja. Termin „modernizacja” znacząco zaistniał w latach czterdziestych i pięćdziesiątych miniego stulecia, kiedy to podjęto pierwsze badania nad procesami moder-

¹⁴ M. Golka: *Socjologia kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2007, s. 243.

¹⁵ Zob. A. Kłoskowska: *Sąsiedztwo kultur i treningi we wzajemności*. „Kultura i Społeczeństwo” 1991, nr 4.

¹⁶ Zob. M. Golka: *Socjologia kultury...*, s. 245 i 246.

nizacji systemu społecznego. Powszechnie oznacza to unowocześnianie. „W najprostszym znaczeniu jest to zastępowanie starych rzeczy i sposobów działania jakimiś nowymi. W nieco innym znaczeniu modernizacja staje się pojęciem wyraźnie wartościującym działania i stany rzeczy, które prowadzą ku nowoczesności, postępowi bądź są związane z ideą postępu. [...] W potocznym języku modernizacja znaczy: »przerabiać coś na sposób nowoczesny«. Są to zarówno wszelkie formy unowocześnienia techniki, sposobów życia, organizacji społecznej, jak również sztuki czy produkcji, a nawet obowiązującej mody”¹⁷.

Najogólniej ujmując, każda zmiana tworzy ramy dla zaistnienia nowego zjawiska (sytuacji). W perspektywie jakże szerokiego zakresu dokonujących się zmian warto przedstawić bodaj wybrane skutki (zjawiska) będące ilustracją tych najpowszechniejszych i najbardziej odczuwalnych przez społeczeństwo. Są to: konflikty kulturowe, akulturacja, kontrkulturowa dekulturacja, rekulturacja (natywizm), hybrydyzacja, marginesowość, dezorganizacja społeczna, integracja społeczno-kulturowa¹⁸. Wspomniane zjawiska w znacznym stopniu były i nadal występują w obszarze badanych środowisk: Legnicy, Nowej Huty czy Wałbrzycha.

Wskazane kierunki przemian — skupiając się już tylko na rodzimym obszarze — nakreślają nam współczesne realia, w których jednostka ma realizować indywidualny scenariusz życia w ogromnej różnorodności kulturowej. Dążąc do zaspokojenia własnych potrzeb, jednostka staje przed wyzwaniem wypracowania kompetencji adaptacyjnych pozwalających na funkcjonowanie w zetknięciu z odmiennością, a także pozwalających orientować się na budowaniu zasad wzajemności, pomocy i współistnienia. „Każdy człowiek potrzebuje świata, aby w nim żyć. Nie może to być świat »każdy« jednocześnie”¹⁹. Ta świadomość nakłada na nas obowiązek, rodzi potrzebę przystosowania, akceptacji, kompromisu, ale przy zachowaniu indywidualnych przekonań, tożsamości, tradycji. Reprezentowanie takiej postawy, dokonywanie mądrych wyborów, pozwoli na stworzenie świata — przestrzeni lokalnej, w której możliwe będzie współistnienie ludzi wywodzących się z różnych kultur i narodowości.

W tej perspektywie zmian na nowo próbuje zaistnieć, przecież nie-nowa w aspekcie metodologicznym, kategoria codzienności. Jak zauważa

¹⁷ A. Radzewicz-Winnicki: *Modernizacja...*, s. 26–27, zob. Idem: *Pedagogika społeczna...*, s. 259–282.

¹⁸ M. Golka: *Socjologia kultury...*, s. 257–258; zob. *Marginalizacja w problematyce pedagogiki społecznej i praktyce pracy socjalnej*. Red. K. Marzec-Holka przy współpracy H. Guzy-Steinke, A. Rutkowskiej. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2005.

¹⁹ Z. Melosik: *Pedagogika życia codziennego: teoria i praktyka*. W: *Edukacja a życie codzienne*. Red. A. Radzewicz-Winnicki przy współudziale E. Bielskiej T. 1. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002, s. 25.

Zbyszko Melosik: „[...] ludzie, którzy przez wieki poszukiwali zewnętrznego układu odniesienia dla codziennego życia, dziś postrzegają właśnie codzienność jako cel sam w sobie. Codzienność uprawomocnia się już nie przez wielkie ideały i wielkie prawdy, lecz przez codzienność. Taka postawa wobec życia potwierdzana jest ideologią konsumpcji i przez mass media, których główny przekaz głosi: »nie odkładaj życia na później, wykorzystaj swoją codzienność«. [...] Rytm życia większości ludzi wyznaczony jest drobnymi, codziennymi wydarzeniami, »fascynującymi momentami«, »czynnościami«. To one pochłaniają większość naszej psychicznej energii, stanowią cel naszej fascynacji i zabiegów”²⁰.

Codziennność, podobnie jak nowoczesność będąca „odkryciem” dla fenomenologów i postmodernistów, jest nie tylko elementem zmiany społecznej, ale pojęciem znajdującym się w badawczym obszarze socjologii. Przywołując myśl Zbyszko Melosika, chciałam zasygnalizować różnorodność postaw wobec codzienności.

W naukach społecznych kategoria codzienności odnosi się do: samego pojęcia — definicji codzienności, do przestrzeni, w której żyje człowiek; subiektywnego obrazu świata warunkowanego różnymi kontekstami społecznymi oraz koncepcji metodologicznej²¹.

Charakterystyczną cechą codzienności, której doświadczamy, jest jej nieuchronność. Występuje w czasie teraźniejszym, ale postrzegamy ją z perspektywy najbliższej przyszłości. Sens nadaje jej chwila, która się urzeczywistnia w ludzkiej, społecznej egzystencji. „Codzienność to konstrukt teoretyczny, a w indywidualnej recepcji jedyna i niepowtarzalna sfera naszych doznań. Przeżywamy otaczającą nas rzeczywistość jako swoją oczywistość. Nasz indywidualny udział w realiach codzienności wymaga pewnego, choć nie zawsze uświadomionego, wysiłku, zdolności percepcyjnych i reakcji emocjonalnych”²².

Maria Szyszkowska codzienność określa natomiast jako obiekt bezustannego doświadczenia. Odczuwanie codzienności zależne jest od nabytych w przeszłości doświadczeń. Jest to dla niej koncepcja wielowymiarowa poddawana różnorodnym interpretacjom. Badaczka zauważa też, iż cechy codzienności kreują jej uczestnicy w toku życia społecznego²³. Mał-

²⁰ Ibidem, s. 16; zob. Z. Melosik, T. Szkudlarek: *Kultura, tożsamość i edukacja. Migotanie znaczeń*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 1998; Z. Melosik: *Teoria i praktyka edukacji wielokulturowej*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2007.

²¹ Zob. M. Dzięgielewska: *Teorie życia codziennego — poszukiwanie znaczeń*. W: *Edukacja a życie codzienne...* T. 1..., s. 31.

²² A. Radziejewicz-Winnicki: *Spółczesność w trakcie zmiany. Rozważania z zakresu pedagogiki społecznej i socjologii transformacji*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2004, s. 9.

²³ M. Szyszkowska: *Twórcze niepokoje codzienności*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1985, s. 5—8.

gorzata Dzięgielewska „Wskazuje na codzienność jako na centrum racjonalności życia społecznego, a jednocześnie jako na kategorię marginalizowaną”²⁴. Richard Grathoff terminem „codzienność” określa: „nieprzebrane bogactwo konkretnych, żywotnych doświadczeń opartych na przeżyciach osób działających”²⁵. W każdym z tych określeń odnajdujemy działanie, czas i przestrzeń. A zatem nawet różne ujęcia codzienności oscylują wokół tych samych form, bytów. Można zatem powiedzieć, iż codzienność nie tylko ma pewien wymiar czasowo-przestrzenny, ale także implikuje aktywność.

Życie realizujące się w codzienności, tak różnorodne, zmienne, nieprzewidywalne, niesie dla jednych pożądane zmiany, poprawę warunków życia, dla innych jest źródłem niepewności, problemów i braku perspektyw. Nasza codzienność nie jest jednak w pełni warunkowana czynnikami od nas niezależnymi, często jest to tylko pewna struktura, основа, którą winniśmy wypełniać treścią, którą sami tworzymy, za którą jesteśmy odpowiedzialni, na którą mamy wpływ. To jednak wymaga, w aktualnej rzeczywistości społecznej, aktywności i zaangażowania, a tu wkraczamy już w sferę edukacji, socjalizacji, wychowania, bez których to procesów nie sposób realizować codzienne życie.

W kontekście niniejszego opracowania warto nawiązać do refleksji Ervinga Goffmana²⁶, który, stosując metaforę, przyrównuje codzienne życie do teatralnego spektaklu. Podobnie teatralną metaforą posługiwali się Florian Znaniecki, Georg Simmel czy Robert Park, który pisał: „Każdy zawsze i wszędzie, mniej lub bardziej świadomie gra jakąś rolę [...]”²⁷. E. Goffman, nie negując istnienia systemów i struktur społecznych, norm kulturowych, czasu i przestrzeni, w której jednostka realizuje swoje życie, zwraca uwagę na zjawiska, które pojawiają się w sytuacji fizycznej współobecności jednostek, a co wyraża się w tym, iż obecność innych modyfikuje, przeobraża niemal każdą formę aktywności człowieka w występ. Rozważania wspomnianego autora pozwalają postrzegać życie społeczne poprzez pryzmat zjawisk i stosunków społecznych, którym nieobca jest teatralna narracja²⁸.

Innym aspektem zmiany społecznej jest wymóg refleksyjności oraz „wykreowanie” społeczeństwa ryzyka. Anthony Giddens zauważa, że

²⁴ Przytaczam za: E. Bielska: *Fenomenologiczne oraz funkcjonalistyczne konteksty codzienności a koncepcja kreatywności jednostki jako postulat edukacyjny w sytuacji zmiany społecznej*. W: *Edukacja a życie codzienne...* T. 1..., s. 72.

²⁵ Za: ibidem, s. 70.

²⁶ E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Tłum. H. i P. Śpiewakowie. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.

²⁷ J. Szacki: *Słowo wstępne*. W: E. Goffman: *Człowiek...*, s. 7.

²⁸ E. Goffman: *Człowiek...*; zob. *Arytmia egzystencji społecznej a wychowanie*. Red. T. Frąckowiak. Warszawa: Fundacja Innowacje i WSzS-E, 2001.

ryzyko nie jest dla wszystkich takie samo. „Nowoczesność to kultura ryzyka [...]. Dla większości ludzi w społeczeństwach rozwiniętych wcale tak nie jest. Chodzi o to, że kategoria ryzyka nabiera fundamentalnego znaczenia dla tego, jak laicy oraz wyspecjalizowani technicy organizują świat społeczny. W warunkach nowoczesności przyszłość jest bezustannie wchłaniana przez teraźniejszość w wyniku refleksyjnej organizacji obszarów wiedzy. [...] Nowoczesność zmniejsza ogólną ryzykowność pewnych sfer i sposobów życia, ale jednocześnie wprowadza nowe, prawie lub całkiem nieznane wcześniejszym epokom parametry ryzyka”²⁹.

Jakkolwiek by odczytywać owo ryzyko w literaturze przedmiotu, bez wątplenia dla wielu jest ono obecne w codziennym życiu. Sam fakt zaistnienia w naszym społeczeństwie nowego ładu społeczno-policentrycznego, spowodował, iż stosunki społeczne przybierają formę nieskoordynowanych działań, podejmowanych przez poszczególne osoby kierujące się osobistym interesem i racjonalnym przewidywaniem reakcji innych³⁰. Sytuacje te obserwujemy jakże często w realiach naszej codzienności, która z coraz większym „zaangażowaniem” ujawnia postaci, które potrafią w obecnej rzeczywistości żyć, korzystając z jej walorów, jak i postaci, które nie potrafią dostosować się do obecnych realiów, przesuwając się nieuchronnie z „centrum” na „peryferia”, często bez nadziei na zmianę własnego losu.

Wojciech Burszta, powołując się m.in. na Umberta Eco, zwraca uwagę, że „[...] globalizacja świata pociąga za sobą przejście od dwuwymiarowej przestrzeni euklidesowej, z podziałem na jej »centrum« i »peryferie« oraz wyraźnie zaznaczonymi granicami, do wielowymiarowej przestrzeni globalnej z jej nieciągłymi i wzajemnie się przenikającymi subprzestrzeniami. Jak pisze Francis Fukuyama: »Nie licząc szybko wymierających plemion w dżunglach Brazylii czy Papui-Nowej Gwinei, nie istnieje ani jedna nacja, która nie odczułaby działania mechanizmu (globalizacji) i nie połączyłaby się z resztą ludzkości uniwersalnym ogniwem gospodarczym nowoczesnego konsumpcjonizmu«. [...] Obecnie trudno odróżnić zjawisko lokalne od globalnego, gdyż oba te wymiary się przenikają i wymagają łącznego potraktowania oraz interpretacji pokazującej, jak wygląda ponadlokalny wzór zakorzeniony na konkretnym terytorium”³¹.

²⁹ A. Giddens: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. A. Szulżycka. Warszawa: PWN, 2002, s. 6–7.

³⁰ Zob. E. Syrek: *Teoretyczne standardy zdrowia dzieci i młodzieży a ich środowiskowe uwarunkowania w regionie górnośląskim. Studium pedagogiczno-społeczne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997, s. 121.

³¹ Za: W.J. Burszta: *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*. Poznań: Zys i S-ka Wydawnictwo s.c., 1998, s. 159.

Dookreślając pojęcie globalizacji, można — za Edmundem Wnuk-Lipińskim powiedzieć, że jest to „wzrastająca współzależność zdarzeń w oddalonych od siebie miejscach globu”³².

Te — wydawać by się mogło — dość odległe w przestrzeni refleksje, w moim przekonaniu, doskonale wpisują się w rzeczywistość miast, które uczyniłam przedmiotem niniejszych obserwacji. Bez względu na fakt, czy analizujemy zjawiska usytuowane w odległej Brazylii, czy analizy nasze dotyczą społeczności Legnicy, problemy, trudności, dylematy zawsze pozostają tym samym dla ludzi, nawet jeżeli ich przyczyny są zgoła odmienne. Nie bez przyczyny Anna Przeclawska zauważa, iż: „Globalna perspektywa w sposób naturalny wkracza w obraz codziennego życia wsi i miasteczek, zacierają się granice między obydwooma punktami widzenia, często ze szkodą dla umiejętności dostrzegania rzeczywistego stanu rzeczy”³³. Dlatego też wspomniana autorka dostrzega konieczność realizowania edukacji, szczególnie w przestrzeni środowiska lokalnego, w nim upatrując „[...] właściwej (tzn. prawdziwej) perspektywy dla warunków i sytuacji kształtujących własne życie. [...] od rozwiązań ponadlokalnych, systemowych zależy często sukces poczynąń i sytuacja jednostki w najbliższym jej środowisku”³⁴.

Świadoma i celowa edukacja przybierająca zróżnicowane formy jest niezwykle pożądana, zwłaszcza w perspektywie narastających kryzysów. „Wyłanianie się nowego ładu normatywnego pociąga za sobą konieczność zinternalizowania kolejnych (obowiązujących) w ponowoczesnym świecie norm, reguł i wartości. Nowe reguły gry powinny być powszechne albo przynajmniej respektowane przez większość aktorów społecznych, to znaczy winny stać się elementem wzajemnie na siebie ukierunkowanych aspiracji, oczekiwań partnerów działających w poszczególnych sferach i instytucjach współczesnego życia społecznego”³⁵.

Wobec niepokojących skutków dokonujących się przemian, które swym zakresem obejmują znaczącą część społeczeństwa, konieczne staje się podejmowanie działań zorientowanych na zabezpieczenie i usprawnienie ludzkiej egzystencji. Działania te, służące osiągnięciu zamierzonego celu, nazywać będę rewitalizacją. Pojęcie rewitalizacji społecznej odnoszone jest w literaturze przedmiotu do zróżnicowanych przestrzeni działania. Zdaniem Lowella Turnera, rewitalizacja związana jest z rozwojem reprezenta-

³² E. Wnuk-Lipiński: *Socjologia życia publicznego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2008, s. 344; Idem: *Świat międzyepoki...*

³³ A. Przeclawska: *Pedagogika społeczna — tradycyjne odniesienia i współczesne wyzwania*. W: *Pedagogika społeczna jako dyscyplina akademicka. Stan i perspektywy*. Red. E. Marynowicz-Hetka, J. Piekarski, E. Cyrańska Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998, s. 101.

³⁴ Ibidem, s. 102.

³⁵ Za: A. Radziewicz-Winnicki: *Spółeczeństwo...*, s. 81.

cji demokratycznej oraz zaufania społecznego, oznacza wykraczanie poza istniejące w przestrzeni społecznej — niesprzyjające z punktu widzenia jej rozwoju — ograniczenia. Jest to pojęcie, u którego podstaw leży założenie o dysponowaniu pozycją przetargową, potencjałem politycznym, rozwijanie silnego poczucia przynależności do określonej struktury, swoistą witalność instytucjonalną, której pochodną jest gotowość przedstawicieli społeczności do przyjęcia uzasadnionych reform³⁶.

W literaturze przedmiotu pojęcie „rewitalizacja” określane jest jako — „proces działań zmierzających do odnowy funkcjonalnej kogoś lub czegoś, znajdującego się w złym stanie, poprzedzony diagnozą zaniedbań i degradacji, oparty na odpowiednio dobranym do danego przypadku, kompleksowym programie naprawczym i usprawniającym, a polegający początkowo na stworzeniu warunków do wznowienia aktywności na wyższym niż dotychczas poziomie na podstawie odnowionych zasobów, a następnie wykorzystaniu ich do wyraźnego ożywienia funkcjonowania danego podmiotu”³⁷. Pojęcie to pojawia się w wielu dyscyplinach naukowych m.in. w urbanistyce, medycynie i ekonomii. Znacznie rzadziej pojawia się w obszarze socjologii i pedagogiki, chociaż i tu znajduje uzasadnienie.

Według Dariusza Kubinowskiego, „Rewitalizacja z socjologicznego punktu widzenia oznacza celowe działania nastawione na wprowadzenie pożądanych zmian w funkcjonowaniu danego zaniedbanego lub zdegradowanego kulturowo środowiska przez odnowę jego zasobów materialnych oraz pobudzenie aktywności społecznej, gospodarczej, kulturalnej, edukacyjnej [...]”³⁸. Aby zamierzone działania miały szansę powodzenia, konieczne jest aktywne zaangażowanie lokalnej społeczności w realizację projektów³⁹. Z kolei w zakresie pedagogiki rewitalizacja odnosi się zwłaszcza do etnopedagogiki, czyli sztuki wychowania na podstawie wartości tradycyjnych, oraz elementów etnografii⁴⁰.

Działania rewitalizujące w tym zakresie dotyczą zachowania tradycji, rekonstrukcji pewnych wartości na bazie materiałów źródłowych oraz zachowania tradycji w perspektywie współczesnej. Wspomniane metody realizowane są w praktyce poprzez formy angażujące dzieci i młodzież⁴¹.

³⁶ L. Turner: *From Transformation to Revitalization: A New Research Agenda for a Contested Global Economy*. „Work and Occupations” 2005, Vol. 32, No. 4, s. 386—387.

³⁷ D. Kubinowski: *Rewitalizacja*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. Red. T. Pilch. T. 5. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2006, s. 298.

³⁸ Ibidem, s. 299.

³⁹ S. Kaczmarek: *Rewitalizacja terenów poprzemysłowych: nowy wymiar w rozwoju miast*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2001.

⁴⁰ D. Kubinowski: *Rewitalizacja tradycyjnych wartości we współczesnej kulturze: etnopedagogia wobec globalizacji*. W: *O nowy humanizm w edukacji*. Red. J. Gajda. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2000.

⁴¹ Ibidem, s. 299—300.

Pojęcie „rewitalizacja”, z angielskiego *revitalization*, ma swoje źródło w języku łacińskim, zestawione z dwóch członów — *re + vita*, w dosłownym tłumaczeniu znaczy przywrócenie do życia. W innym ujęciu określenie to tłumaczy się jako ożywienie. Proces polegający na przemianie zdegradowanych obszarów miast, w celu przywrócenia im pierwotnej funkcji bądź nadania nowej. Działania te obejmują: zagospodarowanie terenów poprzemysłowych lub opuszczonych przez wojsko, poprawę jakości życia oraz odtworzenie więzi społecznych w wielkich osiedlach (blokowiskach). W tym rozumieniu rewitalizacja to zespół działań, których celem jest doprowadzenie do ożywienia, poprawy estetyki, wygody i jakości życia w rewitalizowanej przestrzeni, w której diagnozowane są różnego rodzaju potrzeby⁴².

W literaturze funkcjonują również pojęcia pokrewne jak: „rewitalizm” lub „rewiwalizm”, określające działania, których celem jest przywrócenie do życia. Odnoszą się one zarówno do usprawnienia osób w podeszłym wieku, jak i odrodzenia w sferze religijnej, to również pewna forma aktywności społecznej, zmierzającej do wznowienia zapomnianej tradycji (kultury)⁴³. Zaprezentowanie różnych określeń procesu rewitalizacji — tudzież pojęć pokrewnych — posiadających wiele wspólnych wątków, było zamierzonym zabiegiem, podyktowanym celem badań własnych. Każde z przywołanych pojęć, mimo różnych odniesień tematycznych, z uwagi na tematykę i środowisko badań, wpisuje się w obszar analiz metodologicznych prezentowanych w niniejszym opracowaniu.

Uwzględniając założenia badawcze, tematykę oraz środowisko społeczne, w którym prowadzone były badania, posługiwać się będę terminem „rewitalizacja społeczna”, rozumiejąc go jako proces, wyrażający się w działaniach podejmowanych przez społeczność lokalną posiadającą określony kapitał (potencjał) kulturowy i społeczny — reprezentowaną zarówno przez lokalne instytucje, stowarzyszenia czy jednostki — zorientowany na przywrócenie, poprawę oraz wzmocnienie warunków i jakości życia, zwłaszcza tych środowisk, które na skutek różnych uwarunkowań znalazły się w sytuacji trudnej. To aktywizacja i partycypacja lokalnej społeczności, w sferze społecznej i kulturalnej — uwzględniając przeszłość historyczną, tradycję i tożsamość kulturową — ma w rezultacie przyczynić się do budowania wspólnej przestrzeni życia przyjaznej dla zróżnicowanych kulturowo i etnicznie środowisk.

Działania rewitalizacyjne mogą „angażować” instytucje, stowarzyszenia i organizacje, jednak najistotniejszym warunkiem osiągnięcia zamierzonych rezultatów jest partycypacja lokalnej społeczności w proponowa-

⁴² Zob. www.wikipedia.org/wiki/Rewitalizacja [data dostępu: 27.02.2009].

⁴³ E. Hałas: *Konwersja. Perspektywa socjologiczna*. Lublin: Norbertinum, 1992; K. Kwaśniewski: *Zderzenie kultur. Tożsamość a aspekty konfliktów i tolerancji*. Warszawa: PWN, 1982.

nych projektach. Realizacja procesu rewitalizacji winna służyć integracji społecznej, a także adaptacji — poprzez własną aktywność — do nowych warunków będących efektem transformacji systemu oraz pochodną globalnej presji na zmianę.

W badanych środowiskach — Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha, wspomniany proces realizowany jest od kilkunastu lat. Jednak w każdym z tych środowisk dopiero od kilku lat w działania te włączona jest instytucja, jaką jest teatr. W każdym ze wspomnianych miast instytucja ta jest wiodącą placówką kulturalną, jednoczącą w polu swojego oddziaływania coraz szersze zbiorowości. Znaczące zainteresowanie lokalnej społeczności teatrem, w poszczególnych miastach, powodowane jest ofertą kierowaną do konkretnej (tej) publiczności. Oferty obejmują nie tylko zróżnicowane formy prezentacji sztuki teatralnej, prowadzenia kampanii reklamowych, ale również obejmują działania okołoteatralne i zajęcia edukacyjne. Kwestią zasadniczą pozostaje tematyka prezentowanych przedstawień — nawiązująca do współczesnych problemów mieszkańców, odwołująca się do przeszłości historycznej, stanowiącej podstawę funkcjonowania w przestrzeni wielokulturowej, oraz zagadnień związanych z codzienną egzystencją człowieka.

W każdym z miast teatr podejmuje w swoich projektach zagadnienia ukazujące codzienne problemy egzystencjonalne, które w znakomitym stopniu są doświadczane przez lokalne społeczeństwo. Tym samym twórcy teatralni jawią się nie tylko jako reprezentanci sztuki, animatorzy kultury, ale jako „działacze” społeczni, animatorzy społecznej przestrzeni. Teatr w tych środowiskach postrzegany jest — przy zachowaniu swej artystycznej ramy — jako przestrzeń partycypacji społecznej, aktywizacji, modelowania postaw, jako środowisko wychowawcze.

Twórcy teatralni nie deprecjonują pozaartystycznych walorów, funkcji teatru, przeciwnie — otwarcie prezentują swoje zamysły, cele zorientowane na usprawnienie społecznej przestrzeni życia. Stąd nie tylko adaptacje sztuk o tematyce społecznej, ale organizowanie projektów — także pozateatralnych — angażujących reprezentantów lokalnej społeczności w roli aktora, scenarzysty czy dekoratora wnętrz. Aby te projekty mogły zostać zrealizowane, niezbędne jest zaktywizowanie mieszkańców, by zechcieli czynnie uczestniczyć w owych propozycjach. Erving Goffman wskazuje „Świat jest w istocie uroczystością, w której wszyscy bierzemy udział”⁴⁴. Czy rzeczywiście wszyscy mają poczucie uczestniczenia w tej uroczystości, jaką jest świat? Jeżeli tak, to w jakim zakresie, czy są beneficjentami obecnej rzeczywistości, mogący korzystać z wszelkich wypracowanych dóbr, czy raczej mają poczucie outsiderów, którzy równego dostępu do dóbr „zostali pozbawieni”?

⁴⁴ E. Goffman: *Człowiek...*, s. 65.

Z kolei Anthony Giddens zauważa, że: „Rzeczywistość wysoko rozwiniętej nowoczesności to rzeczywistość szans i ryzyka, które są koniecznym dopełnieniem systemu zorientowanego na dominację nad przyrodą i refleksyjne tworzenie historii. Formalnie rzecz biorąc, los i przeznaczenie nie mają żadnej roli do odegrania w tym systemie, który (z zasady) funkcjonuje za sprawą [...] ludzkiej kontroli nad przyrodą i społeczeństwem. Świat przyszłych zdarzeń jest kształtowany przez ludzi w miarę możliwości określonych przez szacunek ryzyka”⁴⁵.

W obu fragmentach daje się jednoznacznie odczytać potrzebę działania (aktywności). Owe wspomniane formy identyfikują z określoną koncepcją, kreowaniem otaczającej jednostkę rzeczywistości, z pracą, która pozwoli na realizację idei własnego i społecznego życia. Idąc torem myślenia zaproponowanym przez Anthony Giddensa, współczesny człowiek, dysponując rozumem, prawem i dostępem do edukacji oraz chęcią, może i powinien, indywidualnie i odpowiedzialnie kształtować własny życiorys. To kwestia posiadanego habitusu, stosując terminologię Pierre’a Bourdieu, który stymuluje ludzi do aktywności i działania.

Sposób zachowania, postawy, metody rozwiązywania problemów czy umiejętność wykonywania określonych czynności nie są człowiekowi dane z natury; aby sprawnie funkcjonować w danej rzeczywistości, umiejętnie realizować swoje życie, sprostać wymaganiom, jednostka musi pozyskać wiedzę oraz nabyć sprawności w różnych, codziennych formach aktywności. Myśl (prawda) ta dotyczy całego społeczeństwa — zarówno ludzi odnajdujących się w codzienności, jak i tych, którzy wymagają wsparcia — także instytucjonalnego. Toteż również w teorii pracy socjalnej znajduje owa myśl swe uzasadnienie — np. w koncepcji empowermentu.

W perspektywie rozwoju i postępu cywilizacyjnego ujawniają się w coraz większym stopniu różnorodne zjawiska o charakterze negatywnym, którym określone grupy społeczne nie potrafiły skutecznie się przeciwstawić. Zjawiska te generują potrzebę podejmowania intencjonalnych działań mających na celu ich kompensację oraz profilaktykę. Tak jak w przeszłości wydarzenia ekonomiczno-społeczne stworzyły podwaliny konstytuującej się w tym czasie pedagogiki społecznej, jak pisze Tadeusz Lewowicki: „Pedagogika ta narodziła się głównie jako dziedzina praktyki społecznej, służącej ratowaniu godności życia ludzkiego, niosącej pomoc i opiekę słabszym, ubogim, upośledzonym przez los lub bezradnym wobec otaczającego świata”⁴⁶ — również współcześnie przed reprezentantami tej dyscypliny rysują się zadania wyrażające się w pomocy osobom, grupom — z uwagi na posiadane deficyty — marginalizowanym.

⁴⁵ A. Giddens: *Nowoczesność...*, s. 150.

⁴⁶ T. Lewowicki: *Problemy życia społecznego a tradycyjne i nowe zadania pedagogiki społecznej*. W: *Pedagogika społeczna w Polsce...* T. 1..., s. 23.

Warto jednak pamiętać, że problemy, jakich doświadcza człowiek, nie są z natury pedagogiczne, dopiero teoretyczne sprecyzowanie pozwala, by takimi je postrzegać⁴⁷. Tadeusz Lewowicki zauważa, iż pedagogika społeczna, zarówno jako teoria, jak i praktyka edukacyjna, była i nadal jest silnie związana z potrzebami ludzi, wypełniając nader ważne funkcje, wśród których odnajdujemy: odczytywanie problemów życiowych jednostek i grup, kształtowanie wrażliwości na te problemy; próby coraz lepszego zrozumienia relacji między człowiekiem i środowiskiem jego życia; niesienie pomocy ludziom potrzebującym wsparcia w rozmaitych sytuacjach życiowych⁴⁸.

„Pedagogika społeczna niezależnie od swego zróżnicowania proponuje [...] wspólny punkt widzenia, wyrażający się »niezgoda« na rozpoznawanie niedogodności funkcjonowania systemu społecznego. Współtworząc społeczną rzeczywistość, pozostaje jej nieodłącznym elementem — w tym sensie jest obecna, zaangażowana w tę rzeczywistość. Można więc sądzić, że w sensie ogólnohumanistycznym przesłaniem pedagogiki społecznej jest krytyczna refleksja w ścisłym związku z autorefleksją, nakazująca poszukiwanie rozwiązań kwestii społecznych, [...] przy jednoczesnym głębokim poczuciu odpowiedzialności za konstruowaną tym samym społeczną praktykę”⁴⁹.

Wspomniana dyscyplina była i nadal jest gotowa do współpracy z innymi dyscyplinami. Z uwagi na przedmiot analiz podjętych w niniejszym opracowaniu, zasadne jest zaakcentowanie związku, wzajemnej zależności, jaka istnieje pomiędzy pedagogiką społeczną a kulturą, sztuką i teatrem, na co tak często zwracała uwagę — w swoich licznych rozprawach — Helena Radlińska, akcentując znaczenie udziału i zastosowania (wykorzystania) właśnie sztuki, w tym teatru, w procesie edukacyjno-wychowawczym.

Obserwując działalność teatralną, można odnieść wrażenie, że twórcy teatralni są w znacznie większym stopniu zainteresowani szeroko rozumianą działalnością kompensacyjną i profilaktyczną w społeczeństwie niż pedagodzy nawiązaniem celowej i systematycznej współpracy⁵⁰. Tym

⁴⁷ J. Piekarski: *Pedagogika społeczna i jej społeczny kontekst*. W: *Pedagogika społeczna w Polsce...* T. 1..., s. 71.

⁴⁸ T. Lewowicki: *Przemiany oświaty. Szkice o ideach i praktyce edukacyjnej*. Warszawa: Wydział Pedagogiczny Uniwersytetu Warszawskiego, 1994; *Nauki pedagogiczne w Polsce. Dokonania, problemy, współczesne zadania, perspektywy*. Red. T. Lewowicki, M.J. Szymański przy współpracy R. Kwiecińskiej, S. Kowala. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2004.

⁴⁹ J. Piekarski: *Pedagogika społeczna...*, s. 71.

⁵⁰ Zobacz opracowania ukazujące niedostateczną integrację środowisk wychowawczych (pedagogicznych): A. Moździerz: *Modernizacja lokalnych środowisk wychowawczych w mieście średnim. Potrzeby, możliwości, postulaty pedagogiczne*. Olsztyn: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997; *Rodzice w szkole. Rodzice i nauczyciele — płaszczyzny wspól-*

bardziej, że teatr ze swoimi propozycjami jest znakomitym instrumentem motywującym jednostki do aktywności indywidualnej i zbiorowej w życiu społecznym.

Jerzy Modrzewski zauważa, że: „Zagadnienie fenomenu udziału jednostki w życiu społecznym, jej obecności w rzeczywistości społecznej, percepcji owej rzeczywistości i jej kreacji stanowiło dla nauki o społeczeństwie zawsze problem o kluczowym znaczeniu [...]”⁵¹.

Społeczne uczestnictwo jest wpisane w biografię podmiotowe. Już Florian Znaniecki, tworząc teorię osoby społecznej, zwracał uwagę, iż: „Osoba ludzka jest całkowicie tworem ludzkim, [...] podobnie jak osoba aktora, w czasie gdy gra na scenie rolę, określoną przez dramaturga”⁵². Podobną refleksję, odnoszącą się do stawiania się istotą społeczną, sformułował Steve Bruce: „[...] ludzie stają się istotami społecznymi, kiedy zewnętrzne zarysy ich kultury zostają skopiowane w ich umysłach i osobowościach”⁵³.

Jak dostrzegali już starożytni filozofowie (wskazywali na to m.in.: Platon, Arystoteles, Plotyn), człowiek w pełni realizuje swoje życie tylko poprzez pracę i różne formy partycypacji (aktywności), które pozwalają mu być kreatorem swojego bytu, a nie tylko odbiorcą oferowanych propozycji ze strony innych. Dlatego coraz powszechniej w środowiskach lokalnych propaguje się idee animacji i aktywizacji społeczności realizujących własne życie z zamiślem systematycznego rozwoju.

Użyte tu pojęcie animacji, wprowadzone do nauk społecznych w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, w najogólniejszym rozumieniu oznacza ożywienie, wprowadzenie w ruch. Z uwagi na szeroki kontekst i możliwości jego zastosowania bywa różnorodnie określane.

Jeden z prekursorów badań prowadzonych w omawianym zakresie tematycznym, Pierre Besnard, zwracał uwagę, iż podstawową funkcją animacji jest adaptacja do nowych form życia społecznego. Tradycyjne rozumienie pojęcia „adaptacja”, czyli przystosowanie, jest w chwili obecnej dalece niewystarczające, oznacza bowiem rodzaj stagnacji. Dzisiaj poprzez to pojęcie rozumiemy raczej pewne formy działania. Podobnie myślał P. Besnard, mówiąc, iż animacja implikuje trzy łączne procesy: poznawania, diagnozowania i organizowania odpowiednich warunków, by dostrzec swój potencjał; organizowanie relacji (współpracy) między grupami i twór-

pracy. Program budowania podstaw partnerstwa pomiędzy rodziną, szkołą i gminą. Red. M. Mendel. Warszawa: MEN, 1998; W. Ciczkowski: *Bezpieczeństwo człowieka w środowisku lokalnym.* Olsztyn: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1999.

⁵¹ J. Modrzewski: *Społeczna obecność jednostki. Fantamazy i konkrety w podmiotowym doświadczeniu i kreowaniu rzeczywistości.* W: *Edukacja a życie codzienne...* T. 1..., s. 40.

⁵² F. Znaniecki: *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości.* Warszawa: PWN, 1974, s. 111.

⁵³ S. Bruce: *Socjologia.* Tłum. M. Stopa. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2000, s. 56.

cam; działania twórcze, wyrażające inicjatywę, ekspresję i odpowiedzialność⁵⁴. Ilustracją idei omawianego procesu jest wniosek wypracowany przez francuskich działaczy, wskazujący, iż: „Animacja powinna stać się pedagogiką rozumienia, inwencji, kierowania; wprowadzać stosunki równości, w których przewyżczone zostaną relacje hierarchiczne; organizować relacje o większej swobodzie i autonomii i pozwalać bardziej na wybór zajęć i relacji; »ożywiać« przez uznanie istnienia autonomicznego podmiotu, biorącego udział w rozwoju świata, do którego należy...”⁵⁵.

W perspektywie minionych lat ujawniły się różne kierunki interpretujące zjawisko (proces) animacji. Część osób (np. P. Besnard, J. Kargul), rozumiejąc lepiej dokonujące się przemiany, podziela pogląd, że jest to działanie ułatwiające jednostce czy grupie zaangażowanie w twórczym życiu, sprawniejsze porozumienie w środowisku, a tym samym jego aktywizację.

Kolejna grupa zwolenników animacji (np. J. Żebrowski, E. Kantowicz) widzi w niej metodę działania w pracy społecznej i kulturalnej w danym środowisku. Polega ona na inspirowaniu jednostek oraz grup do aktywności zorientowanej na dostrzeganie potrzeb i działania skierowane na poprawę warunków życia, a także i relacji społecznych. Klasycy i obecni zwolennicy trzeciej opcji interpretacji animacji (H. Radlińska, A. Kamiński, W. Theiss i inni) postrzegają ją jako wewnętrzny proces zachodzący w osobowości jednostki, który nie tylko motywuje do działań zewnętrznych realizowanych z czyjejś inicjatywy, ale pozwala na odkrycie w sobie sił twórczych umożliwiających zachowania ekspresyjne.

Zamysł animacji, jej upracticznienie jest ze wszech miar pozytywne, bez względu na to, czy jedni traktują ją jako metodę poprawy warunków życia, wyrażenia własnej osobowości, ekspresji skierowanej na budowanie porozumienia w przestrzeni zaszłości historycznych, czy współczesnych wzmożonych ruchów migracyjnych, czy też inni postrzegają ją jako antidotum na samotność, izolację bądź marginalizację, tudzież depersonalizację stosunków międzyludzkich i brak zaufania⁵⁶.

Zastosowanie animacji może dotyczyć wszystkich środowisk, jednak szczególnie sytuuje się ją w środowiskach o wzmożonym poczuciu zagrożenia, w przestrzeniach nagromadzenia zjawisk problemowych. Takimi przykładami środowisk doświadczających w stopniu wysokim różnego rodzaju nieprawidłowości, stanowiących teren badań własnych, których wyniki przedstawiono w niniejszym opracowaniu, są: Legnica, Nowa Huta

⁵⁴ P. Besnard: *Problematyka animacji społeczno-kulturalnej*. W: *Rozprawy o wychowaniu*. Red. M. Debesse, G. Mialaret. T. 2: *Rola i kształcenie nauczycieli, edukacja permanentna, animacja*. Warszawa: PWN, 1988, s. 345.

⁵⁵ Za: A. Moździerz: *Modernizacja...*, s. 37.

⁵⁶ J. Kargul: *Animacja kulturalna*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. Red. T. Pilch. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2003, s. 131–132.

i Wałbrzych. Charakteryzuje je zarówno jednolitość, jak i odmienność problemów, co dokładniej przedstawię w dalszej części książki. Nie przeszkadza to jednak w zastosowaniu animacji, w równym stopniu, jako środka terapeutycznego. „Teoretycy animacji trafnie zauważyli, iż trudności ekonomiczne, segregacja społeczna, upośledzenie kulturalne, brak poczucia wpływu na zdarzenia [co ma miejsce we wspomnianych środowiskach — T.W.] są ciągle dla wielu ludzi bolesną rzeczywistością. Dlatego animacja społeczno-kulturalna może stanowić rodzaj środka terapeutycznego, który wprawdzie nie zniesie wszystkich negatywnych sytuacji [...], ale przynajmniej częściowo może zapobiec trwonieniu ludzkich możliwości i zachęceniu ludzi do poszukiwania bardziej satysfakcjonującego modelu życia, w którym aktywność, twórczość i prospołeczność będą zasadniczymi elementami”⁵⁷.

Prowadząc rozważania dotyczące funkcjonowania środowisk lokalnych w przestrzeniach danych miast, nie sposób nie odnieść się do pojęć/zagadnień, które nie tylko „współwystępują” z zagadnieniem animacji, ale są, przynajmniej w pewnym zakresie, jej dopełnieniem, mam na myśli aktywizację i siły (ludzkie) społeczne. Pierwsze z wymienionych pojęć postrzegane jest najczęściej jako cel i/lub metoda animacji, drugie to pojęcie o niemal stuletniej historii, określające — najkrócej mówiąc — potencjał drzemący w człowieku.

Termin „siły ludzkie”, upowszechniony później jako „siły społeczne”, do pedagogiki wprowadziła Helena Radlińska. Pojęcie to, w założeniach jej twórczyni, ujmujące zarówno dyspozycje fizyczne, jak i psychiczne jednostki, stało się jednym z podstawowych pojęć pedagogiki społecznej⁵⁸. H. Radlińska wiązała siły społeczne z kompensacją, wspomaganie oraz animacją. Wspomniane kategorie społeczne odnoszą się do wszystkich grup wiekowych zainteresowanych rewitalizacją własnego i społecznego życia. Wnikliwej analizy sił społecznych — przedstawionych w ujęciu Heleny Radlińskiej — w literaturze przedmiotu dokonali m.in.: Aleksander Kamiński, Irena Lepalczyk, Bogdan Suchodolski, Andrzej Olubiński.

Obok pedagogiki społecznej, analizy sił społecznych podjął się również, w obszarze socjologii wychowania, Florian Znaniecki. Nawiązując do swojej koncepcji wychowującego społeczeństwa, postrzegał siły społeczne jako „[...] dążenie zbiorowe grupy, posiadającej członków w innej grupie, do zmodyfikowania tej ostatniej za pośrednictwem tych członków”⁵⁹. Swoje analizy sił społecznych odnosił także do funkcjonowania społeczności lokalnych, określając je jako: „każde dążenie społeczne, indywidualne

⁵⁷ Ibidem, s. 133–134.

⁵⁸ Ibidem; E. Marynowicz-Hetka: *Pedagogika społeczna*. T. 1. Warszawa: PWN, 2006, s. 66.

⁵⁹ F. Znaniecki: *Socjologia wychowania*. T. 1. Warszawa: PIW, 1973, s. 365.

lub zbiorowe, które przejawiając się czynnie, wywołuje zmianę lub przeciwdziała zmianie zamkniętego układu społecznego”⁶⁰.

W sytuacji reprezentowania przez zmarginalizowane (lub narażone na stan marginalizacji) grupy społeczne stanu apatii, braku nadziei, poczucia alienacji niezbędne wydaje się podjęcie właściwych rozwiązań idących w kierunku zmiany sposobu myślenia o otaczającej rzeczywistości, umiejętności dostrzeżenia własnej wartości oraz nabycie umiejętności ponoszenia odpowiedzialności za realizację własnego życia. To oznacza szerzenie idei sił społecznych w celu aktywizowania jednostek i grup do działania.

W owe działania aktywnie od lat włącza się pedagogika społeczna. Poza wspomnianą animacją pedagogika realizuje swoje zamierzenia, propagując wśród społeczeństwa potrzebę jego aktywizacji. Zarówno pojęcie „aktywność”, jak i „aktywizacja” należą do zasadniczych terminów stosowanych w naukach społecznych.

W potocznym rozumieniu aktywność identyfikuje się z czynnością, działaniem, wielu dostrzega w niej swoistą zdolność. Czy jednak owa zdolność nie jest już pewną nadinterpretacją, uwzględniając fakt, że utożsamia się ona z obszarem wiedzy oraz pewnych reprezentowanych dyspozycji, które jednostka może wykorzystać w tym działaniu? Wątpliwość, którą przedstawiłam, nie wynika z obaw, że ludzie podejmujący określoną aktywność będą reprezentować pewne zdolności, dotyczy ona raczej sytuacji, w których nie wszyscy potrafią „zdefiniować”, tudzież mają świadomość swoich zdolności, które *de facto* w jakiejś sferze zapewne posiadają, a co nie wyłącza ich z podejmowania wszelkiej działalności. Kwestią szczególnej wagi w podejmowaniu jakichkolwiek form aktywności jest — w moim przekonaniu — kategoria chęci (aspiracji czy motywacji). To ona „dysponuje” jednostką, decydując o podjęciu *versus* niepodjęciu działań.

O ile aktywność jest fizyczną formą działania związaną z konkretną jednostką bądź grupą osób, o tyle aktywizacja jest zachęcaniem, motywowaniem do działania. Formy owej aktywizacji mogą przybierać różną postać, bez wątpienia aktywizacja jest także formą działania innych ludzi, pragnących zmobilizować pozostałych do działania. Jednak nie tylko specyficzny rodzaj interakcji społecznej może stać się impulsem aktywizującym, w równym stopniu może nim być zdarzenie, zjawisko, przeżycia, które uaktywnią nasze zmysły i pobudzą je do aktywności.

Aktywizacja jako pojęcie, a przede wszystkim jako forma działania pojawia się w odniesieniu do społeczności lokalnych. „Aktywizacja i rozwój

⁶⁰ Idem: *Miasto w świadomości jego obywateli*. W: F. Znaniecki, J. Ziółkowski: *Czym jest dla ciebie miasto Poznań?* Warszawa—Poznań: PWN, 1984, s. 37–38.

społeczności lokalnej to termin, który odpowiada angielskiemu terminowi *community development*; oznacza dążenie do osiągnięcia wspólnego dobrobytu mieszkańców zarówno na drodze wywołania określonych orientacji i postaw poszczególnych członków oraz grup pierwotnych, jak i na drodze tworzenia stosownych zrzeszeń formalnych⁶¹. Podstawą zaistnienia w danym środowisku aktywizacji ujawniającej się w konkretnych działaniach jest nade wszystko wypracowanie świadomości, dążenia i chęci do zmian.

Zbigniew Wierzbicki uważa, iż wspomnianym terminem „można określić spontaniczną, a zarazem intencjonalną działalność ludzi zamieszkujących określony obszar wydzielonej przestrzeni [...], celem zaspokojenia wyselekcjonowanych wspólnych potrzeb w procesie tworzenia nowych struktur, przyswajania nowych postaw i umiejętności⁶². Termin „aktywność”, jak zauważa Lidia Zbiegień-Maciąg, można rozpatrywać jako metodę poznawania rzeczywistości oraz jako właściwość psychiczną, która wyraża się w działaniu zarówno fizycznym, jak i intelektualnym zmierzającym do przekształcenia rzeczywistości⁶³. Z kolei Antonina Gurycka określa aktywność społeczną jako „dążność do oddziaływania na otoczenie społeczne oceniane według ilości i wartości zachowań znaczących dla tego oddziaływania. Brak lub słabe nasilenie tej dążności charakteryzuje społeczną bierność [...]”⁶⁴. W zaangażowaniu społecznym, na co zwraca uwagę m.in. Jolanta Kulpińska⁶⁵, można uczestniczyć biernie, popierając pewne działania, lub w sposób czynny, w pełni angażując się w konkretne projekty.

Kwestią istotną są motywy, jakimi kierują się osoby angażujące się w społeczne projekty. J. Kulpińska mówi o motywach osobistych i grupowych⁶⁶. Z kolei Władysław Adamski wskazuje na potrzeby osobiste i społeczne⁶⁷. Odczytując uszczegółowione wersje motywów i potrzeb przywołanych autorów, wydaje się, iż mimo upływu kilku dekad nie przestały być one aktualne, wymagają co najwyżej uzupełnienia o te, które zaistniały podyktowane rozwojem cywilizacyjnym.

⁶¹ E. Górnikowska-Zwolak: *Aktywność i aktywizacja*. W: *Pedagogika społeczna u schyłku XX wieku*. Red. A. Radziejewicz-Winnicki. Katowice: ZSPM-Press, 1992, s. 211.

⁶² Cyt. za: A. Radziejewicz-Winnicki: *Modernizacja...*, s. 47.

⁶³ L. Zbiegień-Maciąg: *Aktywność społeczna w zastosowaniu do badań empirycznych. Propozycje definicyjne*. „*Studia Socjologiczne*” 1974, nr 4, s. 69.

⁶⁴ A. Gurycka: *W poszukiwaniu psychologicznych mechanizmów społecznej aktywizacji*. W: *Aktywność i aktywizacja społeczna*. Red. A. Gurycka. Warszawa: PWN, 1976, s. 7.

⁶⁵ J. Kulpińska: *Społeczna aktywność pracowników przedsiębiorstwa przemysłowego*. Warszawa: PWN, 1969.

⁶⁶ Ibidem, s. 79–80.

⁶⁷ W. Adamski: *Ranga społecznej aktywności*. „*Nowe Drogi*” 1969, nr 10; Zob. też A. Radziejewicz-Winnicki: *Modernizacja...*, s. 46–47.

Pojęcie aktywności pojawia się w rozważaniach Marii Ossowskiej, określającej cechy osoby funkcjonującej w społeczeństwie demokratycznym. Autorka zauważa, że powodem aktywności jest realizacja potrzeby perfekcjonistycznej zarówno w odniesieniu do siebie, jak i do otoczenia. „Jest to zawsze w rozumieniu ludzkim pewna czynność ulepszająca pod jakimś względem warunki, w których się żyje”⁶⁸. Kategoria ta koresponduje z cechą uspołecznienia jednostki. Pojęciu „aktywność” towarzyszy działanie społeczne, które było przedmiotem zainteresowań badawczych F. Znanieckiego. W swoich pracach „rozwinął [...] koncepcję działania jednostki w środowisku. Posługując się terminem »czynność«, sformułował teorię roli i osobowości społecznej”⁶⁹.

Kategorię działania lub też działania społecznego identyfikuje się z pewnymi czynnościami, które jednostka bądź grupa osób podejmuje w celu uzyskania indywidualnych czy społecznych korzyści. Działanie jest wpisane w egzystencję każdego człowieka, zróżnicowany może być tylko jego zakres. Niezmiernie ważne, w owym działaniu, jest określenie (uświadomienie) celu (sensu) podejmowanego trudu. Świadomość ta przyczynia się bowiem do jakości podejmowanych zabiegów. Każde działanie zarówno indywidualne, jak i zbiorowe ma miejsce w określonym czasie i określonej przestrzeni. Wspomniane kategorie nakreślają ramy działania, warunkują jego „treść” i „jakość”. Posługując się pojęciem czasu, zapewne nie tylko na potrzeby analiz naukowych, mamy na myśli czas historyczny, określoną epokę, lata czy wydarzenia historyczne, które naznaczają nam określony przedział czasowy. Kategoria czasu to również czas społeczny, identyfikowalny z dokonującymi się przemianami społecznymi, które wyznaczają (określają) możliwość realizacji codziennego życia⁷⁰. Przestrzeń stanowi byt, który wypełnia określony obszar, jest strukturą, która jest „napełniana” aktywnością, życiem osób będących w owej przestrzeni. Pojęcie przestrzeni bywa niekiedy zamiennie stosowane z pojęciem środowiska. Czas i przestrzeń stanowią wzajemne uzupełnienie, w pewnym zakresie określają podejmowane działania⁷¹.

Działanie społeczne możemy odczytać jako: strukturyzowanie teraźniejszości przez przyszłość, orientowanie na zachowanie **wzorów i norm społecznych**, samoregulujący się system, dążący do równowagi, adaptacji,

⁶⁸ M. Ossowska: *Wzór demokracji*. Lublin: Instytut Wydawniczy „Daimonion”, 1992, s. 19–20.

⁶⁹ A. Radziewicz-Winnicki: *Spółczesność...*, s. 103–104; Z. Bokszański: *Pojęcie działania społecznego w teorii socjologicznej Floriana Znanieckiego*. „Studia Socjologiczne” 1972, nr 2.

⁷⁰ A. Radziewicz-Winnicki: *Pedagogika społeczna...*, s. 598.

⁷¹ E. Marynowicz-Hetka: *Pedagogika społeczna*. T. 1..., s. 89–90.

zorientowanie na porozumienie, na partycypację, współtworzenie i na rozwój, **interwencja socjologiczna, organizowanie instytucji**⁷².

Każda forma działania — zarówno indywidualnego, jak i zespołowego jest elementem procesu aktywizacji i rewitalizacji. W perspektywie pojęcia/kategorii „działanie” funkcjonuje pojęcie „partycypacja społeczna”. Kategoria ta oznacza: „[...] udział, branie udziału, uczestniczenie, czyli włączenie się jednostki w sprawy szersze danej zbiorowości, współdziałanie (kooperacja) z innymi osobami w sytuacji zbieżności bądź występowania wspólnych interesów. Można wyróżnić trzy znaczenia tego pojęcia. Bycie częścią (partycypacja strukturalna) [...]; branie udziału (partycypacja działaniowa) [...]; poczuwanie się do przynależności (partycypacja ideacyjna) [...]”⁷³. W praktyce codziennej jednostka najczęściej łączy w sobie wspomniane trzy obszary partycypacji, tyle tylko, że w zróżnicowanym zakresie.

Przedstawione powyżej treści doskonale wpisują się w nurt tematycznych rozważań dotyczących możliwości wykorzystania sztuki teatralnej w procesach szeroko pojmowanej partycypacji/aktywizacji/działania społecznego, zwłaszcza lokalnych społeczności. Prezentując tu, w jakże wąskim zakresie, refleksje i teorie wybranych przedstawicieli nauki, zajmujących się kwestiami aktywizacji, tudzież działania społecznego, nie było moim zamysłem analizowanie słuszności, prawdziwości jednych wobec innych, pragnęłam raczej wskazać na istniejące obszary działań badawczych i możliwość ich zastosowania w przedmiotowym nurcie analiz własnych. Tym bardziej, iż — jak się wydaje — na potrzeby rozważań czynionych w niniejszym opracowaniu mniej istotnym jest dokładne analizowanie dostępnych teoretycznych analiz w zakresie aktywności, aktywizacji i działania, natomiast bardziej znaczące są cele podejmowania różnych form aktywności oraz możliwości wykorzystania sztuki w celu dokonania pożądanych społecznie przeobrażeń, co zostanie ukazane w dalszej części opracowania.

Decyzją o podejmowaniu *versus* niepodjęciu pewnej aktywności/działania „rządzą” motywacje, które są warunkowane wieloma czynnikami — zarówno wewnętrznymi, jak i zewnętrznymi. Pojęcie motywacji jest wykorzystywane interdyscyplinarnie. W literaturze odnajdujemy stanowiska lokujące motywację w perspektywie nieracjonalnej. Zwolennikiem tego poglądu jest Vilfredo Pareto, który przeciwstawiał się tezie, jakoby człowiek był istotą racjonalną. „Ludzie, jak dowodził, nie kierują się racjonalnym poznaniem otaczającej ich rzeczywistości, intelektem ani też dobrze rozumianym interesem własnym, lecz przede wszystkim

⁷² Za: Ibidem, s. 99.

⁷³ A. Radziewicz-Winnicki: *Pedagogika społeczna...*, s. 616.

uczuciami. To one stanowią siłę napędową działań. Uczucia są względnie stałe, w ciągu wieków zmieniają się tylko nieznacznie. Ludzie są w nie wszelako wyposażeni w niejednakowy sposób. [...] Fakt ten [...] ma doniosłe konsekwencje dla życia społecznego. Decyduje między innymi o podziale społeczeństwa na elitę i masy. Uczucia przejawiają się poprzez rezydua, będące swoistą energią motywującą ludzi do działania. [...]. Ludzie akceptują rozmaite poglądy, programy czy hasła nie dlatego, że są one prawdziwe lub użyteczne, lecz dlatego, że odpowiadają ich rezyduom⁷⁴. Można zapewne polemizować z przytoczonym stanowiskiem, wskazującym uczucia jako jedyne siły napędowe działania, nie zmienia to jednak faktu, że człowiek obok swej racjonalności bardzo często kieruje się również emocjami. Motywacje „dyktowane” są również racjonalnym czynnikami (koncepcja racjonalnego wyboru). Nawiązując do teorii utylitarnych, człowiek kalkuluje podejmowanie działań, określając ich koszty i zyski. Z kolei w interpretacjach psychoanalitików (np. Zygmunta Freuda) spotykamy się z założeniem, że działaniem człowieka kierują popędy, instynkty lub nieuświadomione konflikty⁷⁵. Warto pamiętać, że większość działań, które jednostka podejmuje, ma charakter społeczny, służy zatem nie tylko osobie podejmującej tę aktywność, ale innym członkom danej społeczności.

Jak wskazuje Stanisław Filipowicz: „Działanie publiczne jest [...] zawsze swoistym spektaklem — zawsze bowiem mamy do czynienia z inscenizacją, wszystko przybiera kształt na scenie”⁷⁶.

Jeżeli jakkolwiek forma partycypacji jest nieodzownym elementem egzystencji podmiotu, to jest ona jednocześnie elementem codziennego spektaklu trwającego nieustannie w rzeczywistości. To, co różnicuje uczestników życia społecznego, to rola społeczna, którą mamy w danym czasie do odegrania. Charakter owej roli narzuca nam większą lub mniejszą aktywność. Realizując indywidualny scenariusz, każdy z nas jest trochę aktorem, a trochę widzem, każda z tych ról jest równie istotna. W procesie tym zachodzi publiczna interakcja, która zawsze w pewnym zakresie modeluje nasze postawy⁷⁷.

Potrzeba rewitalizacji społecznej we współczesnych środowiskach, doświadczających wielości problemów, jest koniecznością. W wielu z nich

⁷⁴ A. Kojder: *Wstęp*. W: V. Pareto. *Uczucia i działania. Fragmenty socjologiczne*. Red. A. Kojder. Warszawa: PWN, 1994, s. XIV.

⁷⁵ Z. Freud: *Kultura jako źródło cierpień*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1995.

⁷⁶ S. Filipowicz: *Twarz i maska*. Kraków—Warszawa: Znak, Fundacja im. S. Batorego, 1998, s. 14.

⁷⁷ J. Ostrowska: *Teatr — ulica — plener. Pustka*. W: *Teatr — przestrzeń — ciało — dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*. Red. M. Gołaczyńska, I. Guszpit. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, s. 73.

jednak nie w pełni uświadomioną. Stan taki nakreśla nowe zadania dla reprezentantów nauk społecznych w tym pedagogów.

W literaturze przedmiotu często przywoływane jest pojęcie „animacja społeczno-kulturalna”, które ściśle wiąże się z modernizacją, przekształceniem i charakterem współczesnego społeczeństwa. Jest to złożone zjawisko społeczno-kulturowe. Przedmiotem tego zjawiska staje się aktywność osobnika, przejawiająca się w dotarciu indywiduum do świata wartości. „Animacja społeczno-kulturalna” definiowana jest jako pragmatyczna koncepcja upowszechniania kultury i edukacji przez kulturę. Najczęściej pojmowana jest w dwóch zakresach. W szerszym ujęciu jest określana jako kierunek działań podejmowanych przez pewne grupy osób bądź instytucje społeczne w celu inicjowania (pobudzania) aktywności kulturalnej lokalnej społeczności. Natomiast w węższej interpretacji ukierunkowana jest na wspieranie podmiotowej aktywności, twórczości i rozwoju poszczególnych osób i grup⁷⁸. „Propagatorzy przedsięwzięcia podkreślają różnorodność narodowo-regionalną pojawiających się podejmowanych działań animacyjnych [...] od nowych (decydujących o odmienności i swoistości animacji, np. integracja społeczna i kulturowa — mobilizacja społeczno-kulturalna, wyzwolenie — emancypacja, demokracja kulturalna — świadomość obywatelska) po kontynuowanie i stosowanie tradycyjnych działań społeczno-kulturowych (edukacja środowiskowa, enkulturacja, upowszechnianie kultury, organizacja społeczności lokalnej, badanie przez działanie)”⁷⁹.

Wyzwaniem dla działań podmiotów związanych z szeroko rozumianą kategorią służb społecznych jest zatem animacja, a więc stymulowanie rozwoju środowisk lokalnych. Podejmowane działania edukacyjne powinny skutkować większą świadomością społeczną w zakresie odpowiedzialności oraz możliwości własnego, aktywnego udziału w procesie rewitalizacji.

Uwzględniając skalę i różnorodność sytuacji trudnych, zasadne wydaje się włączenie do procesów usprawniających codzienne życie sztuki teatralnej, będącej obecnie „rzecznikiem” i wyrazicielem społecznych nastrojów. Współczesna sztuka teatralna jest impulsem warunkującym podejmowanie aktywności przyczyniającej się do zmiany w postrzeganiu i sposobie myślenia, z czasem przeradzając się w działania wyrażające się praktycznymi zmianami w środowisku. Teatr — jak wskazują przykłady opisywanych miast — jest przestrzenią społecznej, wieloaspektowej partycypacji.

⁷⁸ E. Nycz, L. Nowacka: *Wstęp*. W: *Animacja społeczno-kulturalna w mieście. Ukierunkowania — bariery — korzyści*. Red. E. Nycz, L. Nowacka. Racibórz: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej oraz Polskie Towarzystwo Pedagogiczne oddział Racibórz, 2008, s. 7–8.

⁷⁹ E. Nycz: *Animacja społeczno-kulturalna. Pomiędzy ideą a trudem realizacji*. W: *Animacja społeczno-kulturalna...*, s. 46.

Przecenianie roli teatru w praktyce społecznej nie jest pożądane, może bowiem doprowadzić do swoistej deprecjacji jego ustalonej od wieków pozycji w kulturze. Jednak postrzeganie go tylko jako sztuki elitarnej, obszaru rozrywki, tudzież sposobu zorganizowania czasu wolnego, bez dostrzegania lub wręcz marginalizując społeczne funkcje i możliwości, jakimi dysponuje, a które stanowią od zawsze jej integralną część, zubaża nas jako społeczeństwo i znacząco ogranicza możliwości rozwoju i współistnienia.

Działania rewitalizacyjne jako aktywność realizowana w przestrzeni publicznej są istotnym aspektem działań instytucjonalnych (jak również pozainstytucjonalnych) i odnoszą się do modelu działań obywatelskich, a w tym mogą być interpretowane poprzez odniesienie do koncepcji aktywizacji społecznej (w tym koncepcji: sił społecznych, jak również koncepcji empoverment). Pochodna działań rewitalizacyjnych przenika w przestrzeń doświadczeń codziennych mieszkańców środowisk lokalnych, określając konteksty ich uczestnictwa, redefiniując role społeczne, a w wielu przypadkach stymulując aktywność i wzmacniając podmiotowość uczestników owych środowisk.

Filozoficzne konteksty kultury, sztuki i estetyki

Gdyby charakteryzować społeczeństwa poszczególnych epok historycznych, w wielu obszarach — co jest naturalne, a nawet pożądane — dostrzeżlibyśmy cały repertuar czynników, które znamienne je odróżniają. Niezależnie od tego odnajdujemy jednak szereg elementów spójnych, będących cechą niemal charakterystyczną dla każdej zbiorowości, bez względu na czas, w jakim przyszło jej żyć. Tą cechą, pośród wielu innych, jest poczucie szczególności (wyjątkowości) czasów, w których żyją dane pokolenia. Wydaje się, że jest to jak najbardziej naturalne poczucie człowieka, wszak dla niego najważniejsze jest to, co zastał, lub co sam, w kontekście działania indywidualnego bądź społecznego, stworzył. Jednak owe subiektywne odczucia nie powinny być formą wartościowania i oceny ważności kolejnych okresów historycznych, przecież dla społeczeństw żyjących w minionych epokach ich czas był szczególny.

Uwagi niniejsze uzasadnione są problematyką kultury, sztuki, teatru oraz aktywnym wpływem tych obszarów na życie człowieka. Rozważania będą zorientowane zdecydowanie na współczesność, nie pomijając jednak — w pewnym zarysie — przeszłości, która w przypadku omawianego tematu jest absolutną podstawą wszelkich współczesnych badań, refleksji, propozycji rozwiązań.

To, co charakteryzuje przełom XX i XXI wieku, to nie tyle wielość i obszar zmian, ile nade wszystko tempo owych przeobrażeń, które w konsekwencji często prowadzą do nieprzewidywalnych sytuacji i zjawisk społecznych, z którymi coraz trudniej sobie radzimy. Swoistym paradoksem jest sytuacja, w której człowiek tworzy, rozwija cywilizację, by zbudować sobie jak najlepsze, najsprawniejsze warunki życia codziennego, i sam w tej przestrzeni bardzo często nie potrafi się odnaleźć. Staje się ona dla niego bardziej udręką niż rajem. Człowiek współczesny, zgodnie z tezą Ulricha Becka, funkcjonuje w sytuacji ryzyka⁸⁰. Kategoria ryzyka dotyczy niemal wszystkich obszarów aktywności człowieka, co oznacza, że aby sprawnie przeżyć swoje życie, winien podejmować szereg działań, by odnaleźć właściwe dla siebie rozwiązania.

Pojawiające się wszelako wątpliwości egzystencjalne towarzyszą człowiekowi od początków jego istnienia. Różna była ich tematyka, różne emocje im towarzyszyły, niezmienny jest chyba tylko fakt stawiania pytań natury ogólnej, refleksji względem tego, co nas otacza. I tak na bazie ludzkich wątpliwości, życiowych spraw, ludzkiej działalności, przeżyć, obserwacji, doświadczenia codzienności wyrosła filozofia. „Jako dyscyplina najogólniejsza, filozofia posługuje się wieloma ogólnymi terminami, jak np. »być«, »świadomość«, »przyczyna«, »poznanie«, »prawda«, »wartość«, »dobro«, które nabierają w niej określonego znaczenia. Pojawiają się one również w naukach szczegółowych, nie pretendujących nawet do tego, aby się nimi zajmować. Jednak dzięki sprecyzowaniu ich sensu przez filozofię, nauki szczegółowe mogą ich użyć w sposób właściwy”⁸¹. Filozofia nakreśla ogólny kontekst problemu, natomiast reprezentanci poszczególnych dyscyplin naukowych podejmują działania badawcze szczegółowych aspektów danego problemu, które stanowią zakres ich zainteresowań. Stanowił takie reprezentował m.in. Werner Heisenberg⁸². Można zapewne z tą opinią polemizować, ale nie sposób zaprzeczyć, że bardzo często odwołujemy się — nie zawsze świadomie — do różnych teorii i koncepcji filozoficznych, powstałych nawet w czasach odległych, próbując odnaleźć w nich wyjaśnienia lub rozwiązania współczesnych problemów.

Już w starożytności, wraz z rozwojem życia publicznego, dostrzeżono potrzebę edukacji i wychowania społeczeństwa, by mogło sprostać nowym wymogom, zadaniom gospodarczym, społeczno-politycznym i kulturalnym. Słowem, by ówczesne i przyszłe pokolenia mogły rozwijać się i korzy-

⁸⁰ U. Beck: *Spółeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*. Tłum. S. Cieśla. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2002.

⁸¹ L. Kasprzyk, A. Węgrzecki: *Wprowadzenie do filozofii*. Warszawa: PWN, 1983, s. 23.

⁸² Werner Heisenberg uważał, że „zasadniczych pytań, które w ogóle utrzymują w ruchu całą maszynę nauk przyrodniczych i techniki, nawet nie można postawić bez refleksji filozoficznej”. Cyt. za: L. Kasprzyk, A. Węgrzecki: *Wprowadzenie...*, s. 23.

stać z dorobku kulturowego wypracowanego przez lokalne i ponadlokalne społeczności⁸³. W okresie tym zwracano również uwagę na sferę estetyki.

O ile w starożytności zagadnienia estetyki i teorii sztuki znajdowały się w polu zainteresowań wielkich myślicieli, o tyle w odrodzeniu zagadnienia te nie występowały, poza nielicznymi wzmiankami u Kartezjusza i Pascala. Wszelkie, pojawiające się zagadnienia estetyczne rozpatrywane były poza filozofią.

Powrót do zainteresowania filozofii zagadnieniami estetyki i sztuki nastąpił w XVIII wieku, głównie za sprawą Anthony'ego Shaftesbury'ego, który nie był w pełni zwolennikiem ani racjonalizmu, ani empiryzmu; poznanie świata, jego zdaniem, winno opierać się na kontemplacji, „ogłędając przyrodę w jej całości, spostrzeże właściwe jej życie, jej organiczną budowę, harmonię jej części”⁸⁴. Znaczenie szczególne — A. Shaftesbury — upatrywał w moralności. Uważał, że „czyny moralne wzbudzają wśród ludzi taki sam podziw i upodobanie, jak i piękno, [...] wnosił stąd, że moralność jest — pokrewna pięknu”⁸⁵.

Kontynuatorami i zwolennikami wspomnianej koncepcji byli Henry Home i Edmund Burke. Pierwszy dokonał rozróżnienia piękna względnego i bezwzględnego. Z kolei E. Burke przeżycia estetyczne uzasadniał popędami samozachowawczymi i towarzyskości⁸⁶.

Okres oświecenia to rozwój wielu dziedzin sztuki: malarstwa, literatury, muzyki, opery i teatru. I chociaż nie dla wszystkich w równym stopniu możliwe były doświadczenia związane z percepcją przywołanych sztuk, to jednak pewne refleksje, opinie funkcjonujące w danym środowisku stanowiły istotny element edukacji, nawet jeżeli miała ona formę pośrednią.

Zagadnienia przeżyć estetycznych znalazły się w sferze analiz zarówno Immanuela Kanta, który wiązał je z zaangażowaniem umysłu⁸⁷, jak i Artura Schopenhauera, który ten rodzaj przeżyć nazywał kontemplacją lub upodobaniem estetycznym⁸⁸.

Analizom filozoficznym poddawane są także zagadnienia przypadku, wolności oraz praktyki. Pozostawiając szersze analizy wspomnianych pojęć na inny czas, nie sposób nie dostrzec, że każde z przywołanych pojęć

⁸³ J. Legowicz: *Zarys historii filozofii, elementy doksografii*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1980, s. 66.

⁸⁴ W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*. Warszawa: PWN, 1988, s. 118.

⁸⁵ Ibidem, s. 119.

⁸⁶ E. Burke: *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*. Tłum. P. Graff. Warszawa: PWN, 1968, s. 42–43.

⁸⁷ I. Kant: *Metafizyka moralności*. Tłum. E. Nowak. Warszawa: PWN, 2005.

⁸⁸ A. Schopenhauer: *O wolności ludzkiej woli*. Tłum. A. Stögbauer. Warszawa: Wydawnictwo „bis”, 1991.

wypełnia codzienność egzystencji człowieka⁸⁹. Codzienna praktyka, jaką człowiek realizował na przestrzeni wieków, była nie tylko budulcem rzeczywistości, ale równocześnie środkiem jej poznania. Tak w przeszłości jak i obecnie umożliwia — w sprzyjających warunkach — realizację potrzeb, zmiany i rozwiązywanie sytuacji trudnych, których doświadczamy. Kwestią osobną jest chęć czy motywacja do działania, by, aktywizując swoje siły, zdolności i umiejętności, usprawnić własne oraz społeczne życie.

Człowiek tworzy swój świat i przewycięża to, co stworzone, rozwija dzieła i samego siebie, a zatem zmienia własną egzystencję. W tę refleksję wpisuje się antropologiczna koncepcja Karola Marksa, która wyraża się w przekonaniu, iż „człowiek — to świat człowieka”⁹⁰. Oznacza to, że człowiek jest w pewnym zakresie zależny od rzeczywistości społecznej i kulturalnej, ale jednocześnie jest jej kreatorem.

Ten zakres tematyczny odnajdujemy również w filozoficznej antropologii Ernsta Cassirera. Rozważania swe wspomniany autor umieścił „w nurcie, który prowadził do zrozumienia człowieka w konflikcie z siłami przyrody i w kontrowersji z własnym zastanym środowiskiem społecznym, w śmiałym dążeniu do osiągnięcia nowych kształtów rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej w samowyzwalaniu się z nacisku świata rzeczy i społecznego i kulturalnego »świata gotowego« przez działalność twórczą”⁹¹.

Filozofia wyodrębnia „trzy rodzaje czynności i trybów życia: teorię, działanie i twórczość”⁹². Te trzy obszary funkcjonują w szeroko rozumianej kulturze. Według koncepcji E. Cassirera, kultura jest „jedyną i nieuchronną »rzeczywistością ludzką«. [...] Człowiek nie może uciec przed własnymi osiągnięciami, [...] musi przyjąć warunki swego własnego życia. Człowiek nie żyje już w świecie jedynie fizycznym, żyje także w świecie symbolicznym. Częściami składowymi tego świata są: język, mit, sztuka i religia”⁹³. E. Cassirer, autor koncepcji kultury jako symbolicznych form, postrzegał kulturę jako środek ratowania człowieka zagrożonego otaczającą go rzeczywistością⁹⁴.

Pośród wielości form działania człowieka w kulturze jest miejsce na sztukę. „W starożytności pojęcie sztuki było szersze niż obecnie: za sztukę uważana była wszelka umiejętność wytwarzania rzeczy. [...] sztukę rozumiano jako umiejętność wytwarzania wedle zasad i reguł. Takiemu jej

⁸⁹ Zob. W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 2..., s. 87–94.

⁹⁰ Cyt. za: B. Suchodolski: *Przedmowa*. W: E. Cassirer: *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Tłum. B. Suchodolski. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 30.

⁹¹ E. Cassirer: *Esej o człowieku...*, s. 31.

⁹² W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa: PWN, 1982, s. 10.

⁹³ E. Cassirer: *Esej o człowieku...*, s. 14.

⁹⁴ Ibidem, s. 17.

rozumieniu dali wyraz już klasycy: Platon i Arystoteles, którzy definiowali sztukę jako trwałą dyspozycję do wytwarzania zgodnego z trafnym rozumowaniem⁹⁵.

Pojęciem sztuki określa się nie tylko świadome działanie człowieka, ale także wytwór tego działania. Sztuka jest wytwarzaniem piękna, jak i naśladowaniem rzeczywistości. Sztuka, która od wieków jest postrzegana jako jeden z trzech działów twórczości i działania człowieka, była różnie rozumiana. Są jednak pewne elementy, cechy, które pozwalają dostrzec wspólną perspektywę pojmowania sztuki. Przywołując owe cechy, za Władysławem Tatarkiewiczem, można odczytać, iż cechą swoistą sztuki jest to, że wytwarza piękno, odtwarza rzeczywistość, nadaje rzeczom kształt, wywołuje przeżycia estetyczne, wstrząs. Swoistą cechą sztuki jest również ekspresja⁹⁶. W literaturze przedmiotu odnajdujemy wiele klasyfikacji, ujmowania sztuki określania jej celu i użyteczności.

Poszczególne dziedziny sztuki: architektura, poezja, malarstwo, rzeźba, muzyka, teatr zawsze nawiązywały do rzeczywistości społecznej, były jej odzwierciedleniem. Proces ich tworzenia zawsze stanowił wyraz kreowania wizji otaczającego świata, był komunikatem kierowanym do odbiorców (publiczności), refleksją wobec codzienności. Tworzenie dzieł sztuki — określa miejsce (status) człowieka w danej przestrzeni.

Podobne doświadczenia, chociaż w innej perspektywie, są udziałem odbiorców. Nawet bierna partycypacja jest komunikatem dla społeczności, a odczytanie przekazu może stać się przyczynkiem do kreowania własnego życia i otaczającej przestrzeni.

Właściwie, poczynając od starożytności, do końca XVIII wieku nie było wątpliwości, czy sztuka ma być, czy nie, praktycznie użyteczna. Wątpliwości pojawiły się dopiero w XIX wieku za sprawą zwolenników tezy sztuka dla sztuki — *l'art pour l'art*. We Francji Leonard Gautier pisał: „Prawdziwie piękne jest to, co *nie służy do niczego*. Cokolwiek jest użyteczne, jest brzydkie”⁹⁷. Podobne tezy, refleksje odnajdujemy u rodzimych twórców, artystów, np. u Stanisława Przybyszewskiego. Nie było to stanowisko obowiązujące, ukazywało jednak, jak szerokie ówczesnie było rozumienie sztuki i jakie cele przyświecały twórcom w ich artystycznej działalności.

Owa różnorodność postrzegania sztuki, nie tylko przez XIX-wiecznych twórców, ale i w okresach wcześniejszych, była powodowana różnymi czynnikami, które akceptowano bądź odrzucano. Sztuka była zatem kategorią moralną, wartością, wiedzą, umiejętnością, poznaniem czy środkiem do osiągnięcia pewnego celu. W opiniach wielu tak ówczesnych, jak

⁹⁵ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć...*, s. 62—63.

⁹⁶ Ibidem, s. 40—44.

⁹⁷ Ibidem, s. 36.

i współczesnych twórców celem sztuki było naśladownictwo otaczającej rzeczywistości.

Nie jest najważniejsze, czy sztuka naśladuje rzeczywistość czy nie, najważniejsze jest — w moim przekonaniu — żeby umieć dostrzec, w danej dziedzinie sztuki, co dla mnie jest pięknem i wartością. Dopiero indywidualny namysł nad własnym życiem, wywołany percepcją danej dziedziny sztuki — bez względu na jej rodzaj: muzyka, plastyka czy teatr — ma zasadniczą wartość.

Ilustrację mogą stanowić przemyslenia twórców sztuk dramatycznych, wystawianych na scenach teatralnych. Otóż dzieła takich autorów jak: Eurypides, Szekspir, Molier — nie prezentują scen oderwanych od rzeczywistości, są w pewnym sensie jej cieniami. Widz, obserwując daną scenę, widzi nie tylko wspomniany cień owej rzeczywistości, ale sam w pewnym momencie staje w obliczu nowej, często nieznanego mu sytuacji. Dramatopisarz poprzez „swoje” postaci i akcję sztuki przedstawia pogląd na życie, ujawniając jego pozytywne i negatywne aspekty. Jaka będzie — i czy będzie — odpowiedź (reakcja) widza, pozostaje już poza autorem, reżyserem i teatrem. Jest tylko odbiorca i jego przeżycia, doznania estetyczne i ewentualna perspektywa zmian.

Wolfgang Goethe napisał: „Sztuka nie podejmuje się współzawodniczyć z naturą w całej jej rozciągłości i głębi. Trzyma się powierzchni zjawisk przyrody, ale ma swą własną głębię i moc; krystalizuje najwyższe momenty tych znajdujących się na powierzchni zjawisk, uznając w nich praworządność, doskonałość harmonijnych proporcji, najwyższe piękno, wzniosłość namietności, godność znaczenia”⁹⁸.

Również Szekspira, choć nie zajmował się teoriami sztuki i estetyki w swoich dziełach, pewne refleksje w tym zakresie są bardzo czytelne. W jednej ze scen *Hamleta* główny bohater mówi: „przeznaczeniem teatru, jak dawniej tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie własne jej rysy, złości — żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno”⁹⁹. Sztuka dramatyczna nie pozwala nam przeżyć w tym samym stopniu namietności, których doświadczają bohaterowie scen, daje nam jednak impuls do działania w kierunku indywidualnego rozwoju.

Jednak pochwała, wartość i znaczenie sztuki w życiu nie były jednakowo cenione przez wszystkich filozofów. Osobą, która nie tylko nie dostrzegała w sztuce piękna i pozytywnych wartości, lecz wręcz widziała w niej źródło zła, był Jan Jakub Rousseau¹⁰⁰. Można nie zgadzać się z prezen-

⁹⁸ E. Cassirer: *Esej o człowieku...*, s. 280.

⁹⁹ Ibidem, s. 281–282.

¹⁰⁰ Rousseau uważał, „że nauki, sztuki i w ogóle cywilizacja są pozbawione wartości. [...] Co więcej, nauki i sztuki [...] mają wręcz wartość ujemną, gdyż stają na przeszkodzie moralności: powstały ze zła, utrzymywane są przez zło i rodzą zło [...]”. J.J. Rousseau: *Trzy*

towanym stanowiskiem, ale trzeba pamiętać, że nawet jeżeli zamysł twórcy był skierowany na określone i pożądane wartości, to interpretacja przekazu może nie spełnić oczekiwań twórcy i stać się źródłem zła.

Zgoła odmienną postawę wobec sztuki i jej walorów reprezentował Georg W.F. Hegel, który łączył filozofię z kulturą, bowiem dla niego każdy etap rozwoju filozofii, wszelkie teorie, systemy, działały się na pewnym etapie rozwoju kultury duchowej, działały się w kulturze. To wyeksponowanie związku — nienowego — filozofii i kultury zmieniło w istotnym stopniu spojrzenie na kulturę jako całość, a zatem i na sztukę¹⁰¹.

W swoisty sposób sztukę pojmował Artur Schopenhauer, nawiązujący w pewnym zakresie do poglądów Kanta, ale zmierzający w innym kierunku; był bowiem typowym reprezentantem pesymistycznego poglądu na świat i życie, które mimo wielu starań i zabiegów jest nieustannym cierpieniem.

W kontekście własnych rozważań udało mu się wyodrębnić (znaleźć) antidotum na cierpienie, jednym była moralność, drugim — sztuka. Poprzez sztukę dokonuje się poznanie rzeczywistości. Estetyka i sztuka, będące ważnym składnikiem filozofii, stały się zatem „najpewniejszą ucieczką przed nędzą życia i narzędziem najgłębszego poznania”¹⁰².

Odnosząc przemyślenia wybitnego filozofa, sprzed ponad 150 lat, do obecnej rzeczywistości, trudno nie odnaleźć pewnych stycznych w sposobie myślenia o roli, jaką może odegrać — i jaką odgrywa — sztuka poprzez wszystkie swe dziedziny, w tym teatr, w naszej niełatwej codzienności. To dostrzeżenie znaczenia sztuki w życiu jednostki, przez reprezentantów przecież odmiennej dyscypliny naukowej, jaką jest filozofia, było i jest niezwykle cenne, ukazuje bowiem, iż to, co przez lata było postrzegane jako dodatkowy — lecz niekonieczny — walor życia, staje się istotnym jego elementem, potrzebą, która — gdy jest zaspokojona — daje perspektywę ładu.

Druga połowa XIX wieku dla sztuki była epoką realizmu. Uważano, iż sztuka bierze swój początek z realnych potrzeb i zdolności ludzi, tak samo jak pozostałe dziedziny życia. Zarówno realizm, jak i nieco późniejszy impresjonizm postulował utrwalanie w różnych dziedzinach sztuki — malarstwo, muzyka — wrażeń, które są czystą rzeczywistością. Podobnie było w wypadku literatury, dramatu wystawianego na scenie¹⁰³.

rozprawy z filozofii społecznej. Tłum. H. Elzenberg. Warszawa: PWN, 1956, s. 3—47; W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 2..., s. 151.

¹⁰¹ G. Hegel: *Fenomenologia ducha*. Tłum. A. Landman. T. 1: *Przyjemność i konieczność*; T. 2: *Żywe dzieło sztuki*. Warszawa: PWN, 1963, s. 400—408, 327—332.

¹⁰² W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 2..., s. 222. A. Schopenhauer: *O podstawie moralności*. Tłum. Z. Bossakówna. Kraków: Zielona Sowa, 2000.

¹⁰³ Zob. W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 3: *Filozofia XIX wieku i współczesna*. Warszawa: PWN, 1988, s. 72.

W niniejszych rozważaniach warto przywołać myśl Hippolyte'a Taine'a. Ten francuski uczony, reprezentant pozytywizmu, w sposób szczególny pojmował kulturę i sztukę, czemu dał wyraz, tworząc oparte na analizach i obserwacjach teorie mające na celu wyjaśnić, czym są — kultura i sztuka — i jakie są ich „relacje” z człowiekiem. Czynnikiem tworzącym kulturę, a zatem i dzieje ludzkości, była jednostka. Funkcjonowanie kultury, jej form uzależniał od środowiska, ale nie postrzeganego jako miejsce społecznego istnienia grup (społeczeństwa), raczej jako warunki istnienia i działania jednostki. Podejście do kultury u H. Taine'a było indywidualistyczne i znaczyło, że to zwykli, przeciętni ludzie tworzą kulturę, a nie jednostki wybitne i wyjątkowe, one bowiem kreują pewne idee ważne dla danego wieku, dla budowy nowych koncepcji, ale bardzo niewiele wnoszą do praktyki życia społeczeństw, a więc użytek z nich jest niewielki.

Kolejne lata przynoszą zmiany w rozumieniu i wyznaczaniu miejsca sztuce i pięknu w rzeczywistości. W ujęciu Benedetto Croce'a, rzeczywistość ma formę wielopostaciową, jest tam miejsce na przyrodę i sztukę oraz inne postaci życia duchowego, ale wszystkim rządzą prawa logiki. Życie duchowe to dwie zasadnicze postacie — teoretyczna i praktyczna. Życie teoretyczne także realizuje się w dwóch postaciach, co uzależnione jest od tego, czy „zwycięża” intuicja, czy intelekt¹⁰⁴. W czasach B. Croce'a sztuka przestała mieć walor li tylko realistyczny, nie była już postrzegana jako proste odtwarzanie natury. Poddawała się już innemu prądowi — ekspresjonizmowi. Sztuce zaczęto wyznaczać nowe zadania.

W polskiej rzeczywistości pierwszej połowy XX wieku, obrońcami i wyrazicielami znaczenia oraz roli sztuki w życiu społecznym byli m.in. Edward Abramowski, sugerujący, iż intelekt zakłóca nam prawdziwe poznanie rzeczywistości oraz Stanisław Ignacy Witkiewicz — malarz, dramaturg, filozof. Może nie był on propagatorem powszechności i dostępności sztuki, ale widział w niej możliwość przeobrażeń i postępu. Szeroko rozumiana kultura i sztuka dają szansę edukacji i rozwoju¹⁰⁵.

Zdecydowanie szerzej w swej działalności badawczej zagadnieniami sztuki i estetyki zajął się Roman Ingarden, rozwijając filozoficzną teorię wspomnianych pojęć. Rzeczywistość pojmował w kontekście realistycznym. Porównywał przedmioty intencjonalne z przedmiotami realnymi. Tę pierwszą kategorię przedmiotów stanowiły bezsprzecznie dzieła sztuki. Analizował różne dzieła, dochodząc w końcu przez teorię sztuki do ontologii¹⁰⁶. Stanowisko R. Ingardena w dziedzinie poznawania rzeczywistości

¹⁰⁴ B. Croce: *Historia Europy w XIX wieku*. Tłum. J. Ugniewska. Warszawa: Czytelnik, 1998.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 365.

¹⁰⁶ „Dzieła sztuki, choć mają podstawę w przedmiotach realnych, jak druk czy malowidło — bez nich dzieła sztuki nie miałyby intersubiektywnej tożsamości i nie byłyby dostęp-

poprzez sztukę znalazło swoich zwolenników również w latach późniejszych, a i współcześnie teoria ta ma swoich reprezentantów nie tylko wśród naukowców, ale i twórców, rzemieślników obecnie tworzonej sztuki, która w coraz powszechniejszym rozumieniu ma służyć społeczeństwu, ma być praktycznie użyteczna.

Zadaniem współczesności jest dążenie do umiejętności obserwacji rzeczywistości i praktycznego działania z wykorzystaniem oferty, jaką daje nam sztuka. Problemem podstawowym jest nie tylko obecność (dostępność) sztuki – muzyki, plastyki, teatru – w naszym codziennym życiu, lecz częściej chęć i umiejętność jej odczytania, tego, co pośrednio lub bezpośrednio przedstawia. Może warto zaadaptować na własny użytek słowa Franciszka Bacona, „[...] cokolwiek jest godne istnienia, jest godne także poznania”¹⁰⁷. Psychologiczna teoria sztuki podpowiada: „Nikt nie może zaprzeczyć, że dzieło sztuki daje nam najwyższą przyjemność, być może najtrwalszą i najbardziej intensywną przyjemność, do jakiej zdolna jest natura ludzka”¹⁰⁸.

Sztuka, zdaniem wspomnianego autora, pełni jeszcze jedno zadanie, „uczy nas uzmysławiać sobie rzeczy, a nie jedynie użytkować je lub tworzyć sobie o nich pojęcia. Sztuka daje nam bogatszy, żywszy i barwniejszy obraz rzeczywistości, a także głębszy wgląd w jej formalną strukturę”¹⁰⁹. Sztuka mobilizuje do działania, czy to w formie refleksji, czy aktywności zadaniowej, ważne, by nie pozostać obojętnym na to, co proponuje.

W przeszłości zakładano, że sztuka nie istnieje bez piękna. Współcześnie zasadne jest stwierdzenie, że nie istnieje sztuka bez twórczości. Twórczość to pewna forma aktywności, czy współcześnie jest tylko domeną artystów posiadających talent, stosowne wykształcenie czy doświadczenie? Czy twórcą jest też osoba, która podejmuje działania artystyczne powodowane potrzebą wyrażenia swoich emocji, nieposiadająca wykształcenia *stricte* artystycznego? Ponowoczesność jednoznacznie odpowiada na postawione pytania. Zaciera granicę pomiędzy odbiorcą i twórcą.

Przestrzenia, w której współcześnie znajdujemy egemplifikację wspólnych działań artystów zawodowych i amatorów, jest teatr. Nie są to jeszcze praktyki powszechnie stosowane w teatrach, chociaż coraz więcej zespołów podejmuje współpracę twórczą, artystyczną z byłymi lub potencjalnymi widzami. Zatem i kwestia twórczości nie jest ostatecznie rozstrzygnięta i pozostaje w sferze dyskusji¹¹⁰.

ne dla odbiorców – są jednakże wytwarzane intencjonalnie przez artystę, a rekonstruowane i konkretyzowane przez odbiorcę”. Za: W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 3..., s. 365.

¹⁰⁷ F. Bacon: *Novum Organum*. Tłum. J. Wikarjak. Warszawa: PWN, 1955, zob. też: E. Cassirer: *Esej o człowieku...*, s. 299.

¹⁰⁸ E. Cassirer: *Esej o człowieku...*, s. 299.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 319.

¹¹⁰ Zob. ks. J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, 2006.

Przykładem, jednym z wielu, ilustrującym niniejsze refleksje jest teatr, sztuka dramatyczna, której przedstawiciele, nie rezygnując z klasyki starożytnej i późniejszych okresów, wprowadzają nowe treści, nawiązujące do współczesności, lub wprost będące jej odzwierciedleniem. Posługuje się przy tym nowymi formami, środkami wyrazu artystycznego, ale często wraca do dawnych wzorów i rozwiązań scenicznych, a wszystko po to, by sprostać podstawowemu założeniu, jakie od początku towarzyszy sztuce wszelkiej, także teatrowi, by sztuka była wartością użyteczną. Istotę sztuki oraz potrzebę wychowania przez sztukę dostrzegali od najdawniejszych czasów filozofowie. Również dziś współcześni wychowawcy i kreatorzy procesu wychowania ją (potrzebę) potwierdzają, co wyraża się m.in. w podejmowaniu odpowiednich działań, zapewne nie tylko w sferze teatru.

Kultura, sztuka, teatr w perspektywie socjologicznej

Osadzenie rozważań dotyczących kultury i sztuki w obszarze socjologicznym wydaje się jak najbardziej uzasadnione, bowiem socjologia jako nauka o społeczeństwie jest równocześnie ogólną nauką o kulturze. Ta powszechna obecnie wiedza ukształtowana została m.in. za sprawą działalności badawczej Augusta Comte'a. Jego pierwotne wyobrażenie o społeczeństwie bazowało na „politycznej teorii państwa jako integralnej całości obejmującej w pełni lud zamieszkujący określone terytorium i zorganizowany pod jedną władzą”¹¹¹. Za sprawą rozwoju wielu dyscyplin naukowych w tym filozofii kultury A. Comte do swojej koncepcji społeczeństwa włączył kulturę, która wraz z symbolami stanowi siłę jednoczącą społeczeństwo¹¹². Tym samym stworzył nową definicję: „[...] społeczeństwo jest tedy systemem kulturowym utrzymywanym przez zachowującą biologiczną ciągłość ludność, zamieszkującą określony geograficznie obszar. Ludzie, którzy do niego należą, złączeni są więzami nie przyrodniczymi, lecz kulturowymi: wspólnym ustrojem politycznym, obyczajami, techniką, organizacją gospodarczą, językiem, religią, wiedzą i sztuką”¹¹³.

W literaturze odnajdujemy wiele określeń społeczeństwa — Herberta Spencera, Emila Durkheima i innych — które jedno zdecydowanie łączy, to jest kultura, czyli te wszystkie zjawiska, które pozwalają na sprawną orga-

¹¹¹ F. Znaniecki: *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*. Warszawa: PWN, 1971, s. 648.

¹¹² A. Comte: *Metoda pozytywna w szesnastu wykładach*. Tłum. W. Wojciechowska. Warszawa: PWN, 1961.

¹¹³ F. Znaniecki: *Nauki...*, s. 648.

nizację społeczeństwa oraz jego rozwój. „Cała nasza rzeczywistość jest na wskroś przesiąknięta kulturą; z zakłętego koła naszego dobytku cywilizacyjnego wyjścia nie ma”¹¹⁴. Florian Znaniecki, wypowiadając te słowa kilkadziesiąt lat temu, zwracał uwagę na rolę, jaką kultura odgrywa w życiu jednostki oraz na zależność człowieka od wszelkich elementów składających się na całość tworzącą strukturę kultury. To swoiste uwikłanie w kulturze to nie tylko zależność w sensie odbioru, konsumpcji czy wykorzystania jej do realizacji określonych zadań, ale to też „przymus” cywilizacyjny w zakresie kreowania i rozwoju kultury, indywidualnego wkładu w dorobek cywilizacji. Człowiek, działając w danym czasie historycznym, układa kulturowym, całkowicie zależy od przeszłości kulturalnej. Owa zależność wraz z postępem i rozwojem cywilizacyjnym nie zmniejsza się, lecz narasta. Dorobek kulturowy — tradycja, wartości, normy moralne nie podlegają procesowi kurczenia, lecz rozwojowi, toteż człowiek współczesny wszelkie formy aktywności realizuje poprzez kulturę¹¹⁵. Ta z kolei ulega ciągłej ewolucji na skutek ciągłych aktów twórczych. Można zatem powiedzieć, iż człowiek i kultura są to dwa byty wzajemnie się warunkujące i od siebie zależne.

Kategoria działania, aktywności w sferze kultury ujawnia się m.in. w strukturalizmie funkcjonalnym za sprawą Talcotta Parsonsa, wskazującego, iż podstawą analiz wszelkich zjawisk społecznych jest koncepcja działania ludzkiego. Rozumianego jako celowy i świadomy akt jednostki. Poszczególne elementy (działania) tworzą struktury bardziej złożone, odpowiedzialne m.in. za realizację potrzeb społeczeństwa¹¹⁶. Przykładem działań poszczególnych jednostek oraz instytucji w sferze kultury jest teatr, tworzący spójną strukturę realizującą określone cele.

W naukach społecznych funkcjonuje szereg definicji pojęcia „kultura”, z których każde budowano na użytek konkretnej dyscypliny, zjawiska czy z innego powodu. I choć są one niekiedy dość zróżnicowane w zakresie merytorycznym, to jednak zawsze można dojrzeć elementy wspólne. Antonina Kłoskowska pojęcie to definiuje w następujący sposób: „Kultura jest to względnie zintegrowana całość obejmująca zachowania ludzi przebiegające według wspólnych dla zbiorowości społecznej wzorów wykształconych i przyswajanych w toku interakcji oraz zawierająca wytwory takich zachowań”¹¹⁷.

Ludzie w codziennym życiu kontaktują się ze sobą za pomocą symboli — słów, mimiki, gestów — zakładając, że są one czytelne zarówno dla

¹¹⁴ Idem: *Wstęp do socjologii*. Warszawa: PWN, 1988, s. 30.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ T. Parsons: *Struktura społeczna a osobowość*. Tłum. M. Tabin. Warszawa: PWE, 1969, s. 8–10.

¹¹⁷ A. Kłoskowska: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa: PWN, 1980, s. 40.

nadawcy, jak i dla odbiorcy. Interakcje zachodzące pomiędzy osobami stanowią źródło wzajemnej informacji. Jedną z wielu przestrzeni, w której człowiek doświadcza kreowania interakcji, poznaje pośrednio rzeczywistość, jest teatr¹¹⁸.

Pojęcie kultury przywołuje również Władysław Kunicki-Goldfinger, dla którego: „Kultura jest narzędziem poznania i opanowywania świata przez człowieka [...]. U człowieka [...] poza genetyczny szlak przekazywania cech, będący w istocie przekroczeniem ewolucji biologicznej, ma znaczenie decydujące”¹¹⁹. Definicja ta ukazuje ogromną rolę, jaką pełni kultura w życiu jednostki. To, co nas z racji tematu niniejszego opracowania szczególnie zajmuje, to zwrócenie uwagi, iż poprzez kulturę mamy szansę poznać przeszłość i szerszą rzeczywistość, ale — co bardziej istotne — możemy ową rzeczywistość opanowywać, przekształcać, czynić bardziej przyjazną. Ma to znamienne znaczenie wówczas, gdy w codziennym życiu na skutek szeregu negatywnych zjawisk, znajdujemy się w sytuacji trudnej.

W ujęciu Clyde Kluckhohna, „kultura” to zespół pewnych cech, a zatem „Na kulturę składają się wzory sposobów myślenia, odczuwania i reagowania, nabyte i przekazywane głównie poprzez symbole stanowiące wraz z ich wcieleniami w wytworach ludzkich znamienne osiągnięcia grup ludzkich; zasadniczy trzon kultury stanowią tradycyjne (tzn. historycznie narosłe i wyselekcjonowane) idee, a szczególnie związane z nimi wartości”¹²⁰. Norman Goodman i Gary T. Marx określili kulturę „świadomym, społecznie przekazywanym dziedzictwem wytworów wiedzy, przekonań, wartości i oczekiwań normatywnych, które to dziedzictwo pomaga członkom danego społeczeństwa radzić sobie z pojawiającymi się problemami”¹²¹.

Teoretyczne założenie, mówiące o możliwości pomocy, rozwiązania problemów jest ważną informacją, jaką otrzymuje społeczeństwo, pozostaje jednak kwestia praktycznego wykorzystania kultury do pozytywnych zmian. W obecnej rzeczywistości ujawnia się coraz więcej zwolenników koncepcji rozwoju, rewitalizacji społecznej poprzez aktywizację jednostek, grup w obszarze sztuki teatralnej. Nie jest to zadanie proste. W praktyce codziennej jego realizacja uzależniona jest od szeregu czynników m.in.: chęci podejmowania zmian, poziomu wykształcenia, sytuacji rodzinnej, statusu społecznego, poziomu świadomości czy warunków środowiskowych i innych. Warto przy tym pamiętać, że najważniejsza we współczesnej kulturze jest nie tylko niwelacja i ograniczenie nędzy, głodu, bezdomności, chorób, przestępstw, przemocy, poniżenia, łamania podstawowych praw człowieka, ale „możliwość rosnącego uczestnictwa wszyst-

¹¹⁸ E. Goffman: *Człowiek...*

¹¹⁹ W.J.H. Kunicki-Goldfinger: *Znikąd donikąd*. Warszawa: PIW, 1993, s. 231.

¹²⁰ W.J. Burszta: *Antropologia kultury...*, s. 42.

¹²¹ N. Goodman, G.T. Marx: *Society Today*. New York: Random House, 1982, s. 85.

kich ludzi w nieograniczonym rozwoju kultury duchowej, której szczytem i syntezą jest rozwój samego człowieka, jego osobowości kulturalnej, najwyższego i najcenniejszego z dzieł ludzkich”¹²².

Obserwacja wybranych obszarów naszego kraju wskazuje, że ta forma aktywności nie jest jeszcze powszechna, ale nawet jednostkowe przykłady poszczególnych środowisk dają nadzieję na rozwój świadomości w zakresie wykorzystania sztuki w profilaktyce wobec zjawisk negatywnych.

Kiedy w latach trzydziestych F. Znaniecki pisał o uwarunkowaniach nowej cywilizacji, zwracał uwagę, że nie nastanie ona sama, ale potrzebna jest twórczość człowieka, potrzeba nowych ludzi i nowych grup społecznych. Te nowe postacie mają być efektem odpowiedniego przygotowania, które realizowane jest przez kręgi wychowawcze funkcjonujące w danym środowisku. Wychowanek winien być odpowiednio przygotowany do pełnienia w przyszłości różnych ról społecznych w wielu środowiskach.

W analizach teoretycznych F. Znaniecki wskazał cztery typy biograficzne: ludzie dobrze wychowani, ludzie pracy, ludzie zabawy i ludzie zbrodniccy¹²³. W grupie zbrodniców autor wyodrębnił podgrupę zbrodniców nadnormalnych. Współcześnie kategorię tę można identyfikować jako animatorów kulturalnych w lokalnych środowiskach, stanowiących kapitał ludzki. W poszczególnych środowiskach funkcjonuje szereg struktur — osób indywidualnych, instytucji czy stowarzyszeń — podejmujących działania wychowawcze i socjalizacyjne mające przyczynić się do ukształtowania jednostki aktywnej społecznie. Wśród nich miejsce znaczące przypisuje teatrowi, dostrzegając w nim ogromny potencjał gotowy do zastosowania w każdej przestrzeni.

Analiza literatury z zakresu socjologii nie dostarcza nam informacji *stricto* dotyczących funkcji i roli teatru we współczesnym życiu. Brak zwartych opracowań ukazujących konteksty badań z zakresu uczestnictwa i percepcji sztuki dramatycznej, możliwości wykorzystania teatru dla poprawy egzystencji społeczności lokalnych, ich aktywizacji, edukacji teatralnej rozwijającej zainteresowania poszczególnych osób czy innych znaczących funkcji rysuje potrzebę podjęcia badań i analiz w tym zakresie.

Zasadniczym przedmiotem zainteresowania socjologii kultury jest kultura w wąskim rozumieniu. Uwaga jej skupia się „z jednej strony — na procesie kreacji artystycznej i jej uwarunkowaniach, z drugiej natomiast, na społecznym oddziaływaniu wytworów kultury. Tradycyjnym przedmiotem zainteresowania socjologii kultury jest badanie »uczestnictwa w kulturze«. Poszukuje się zależności między zróżnicowaniem społecz-

¹²² F. Znaniecki: *Ludzie teraźniejsi...*, s. 27.

¹²³ Zob. ibidem, s. 124–296.

nym a odmiennym typem aktywności kulturowej”¹²⁴. Warto też zwrócić uwagę na prace z tego zakresu autorstwa m.in.: F. Znanieckiego, A. Tyszki, A. Kłoskowskiej, L. Dyczewskiego, W. Świątkiewicz, E. Taylora, O. Spenglera i innych.

Bazując na powyższym założeniu, można przyjąć, że Marianem Golką, że „socjologia kultury jest to nauka zajmująca się badaniem związków pomiędzy życiem społecznym a kulturą, ich wzajemnych uwarunkowań, zróżnicowania oraz zmian, jakim podlegają, a także badaniem jednostek ludzkich pod kątem tego, jak są one warunkowane przez kulturę i jak w niej funkcjonują”¹²⁵.

Definicja ta wskazuje na niezaprzeczalny związek pomiędzy funkcjonowaniem społeczeństwa a istnieniem kultury. Sprawność owego funkcjonowania, jak należy odczytywać, zależy od oferty, jaką kultura w danym czasie może zaproponować oraz od możliwości skorzystania z tej propozycji. Ale socjologia kultury, jak zauważają niektórzy reprezentanci tej dyscypliny, to często bardziej obszar propozycji, oczekiwań i zamierzeń niż klarownie sprecyzowanych zakresów, a tym bardziej realizacji badań.

M. Golka zauważa, że specyfika socjologii kultury to „dostrzeganie nierozzerwalnego związku kultury z życiem społecznym, definiowanie i badanie człowieka poprzez kulturę, a kultury poprzez człowieka, koncentracja uwagi na czynnikach i przejawach społecznego zróżnicowania kultury i jej zmian, a także na współczesnych zjawiskach społeczno-kulturowych”¹²⁶. Dostrzeganie przez reprezentantów dyscyplin naukowych ścisłego związku, jaki występuje pomiędzy społeczną egzystencją jednostki a jej kulturowymi uwarunkowaniami, a także możliwościami, jakie w dobie obecnej daje kultura (sztuka) człowiekowi w sytuacji życiowej pomyślności, jak również w sytuacji trudnej ma niezmiernie istotne znaczenie, pozwala bowiem pojmować kulturę (sztukę) nie tylko jako zastany element, zbiór przedmiotów i zjawisk, które informują o przeszłości i służą jej poznawaniu i wykorzystywaniu w celach edukacyjnych i rozrywkowych, ale może coraz powszechniej próbuje się dostrzec w niej potencjał mogący służyć człowiekowi, znajdującemu się w sytuacji kryzysowej, w jego codziennych zmaganiach.

Kultura jakkolwiek jest pewną zintegrowaną całością, nie jest jednak monolitem, nie jest strukturą spetryfikowaną w tym znaczeniu, iż w każdym czasie historycznym, za sprawą aktywności człowieka, dochodzi do jej przeobrażeń i wzbogacenia. W ciągu całego życia człowiek podlega oddziaływaniu wytworów kultury, kształtując wzory zachowań, systemy

¹²⁴ M. Pacholski, A. Słaboń: *Słownik pojęć socjologicznych*. Kraków: Akademia Ekonomiczna w Krakowie. 1997, s. 92.

¹²⁵ M. Golka: *Socjologia kultury...*, s. 13.

¹²⁶ Ibidem, s. 21.

wartości, normy moralne, kulturę, motywując również do działania: edukacji, rozwoju, pracy, do funkcjonowania w społeczeństwie.

M. Golka posługuje się sformułowaniem „bycie w kulturze” na określenie modelu zachowania wyrażającego się nie tylko w rozumieniu przekazu, biernej recepcji, ale też w umiejętności wytwarzania i przetwarzania kultury. Autor mówi, iż „dość często występuje pojęcie aktywności kulturalnej — stosowane zazwyczaj na oznaczenie podejmowanych działań zmierzających do poznania takich wartości kulturalnych, jak dzieła literackie, plastyczne, teatralne czy muzyczne. Trzeba dodać, że niekiedy pojęcie aktywności kulturalnej nie oznacza wyłącznie zachowań rozumianych behawioralnie, odnosi się bowiem też do pewnej gotowości podjęcia takich działań, a nawet tylko pośredniego ich poznawania”¹²⁷.

W prowadzonych analizach warto odnotować pojęcie „uczestnictwo w kulturze”. Określenie to definiowane przez wielu reprezentantów socjologii M. Golka objaśniał „jako wszelki kontakt człowieka z wytworami kultury oraz zachowaniami kulturowymi, a tym samym bezpośredni bądź pośredni kontakt z innymi ludźmi. Kontakt ten polega na używaniu wytworów kultury, na przyswajaniu, przetwarzaniu i odtwarzaniu tkwiących w nich wartości, na podleganiu obowiązującym w kulturze wzorom, ale także na tworzeniu nowych jej wytworów i wartości oraz zachowań”¹²⁸. Uczestnictwo w kulturze naznaczone jest szeregiem cech i uwarunkowań oraz podmiotowych — wewnętrznych i środowiskowych — zewnętrznych dyspozycji¹²⁹. Jakkolwiek byśmy nie postrzegali owego uczestnictwa w kulturze, jest ono bezsprzecznie immanentną cechą egzystencji każdego człowieka, bez względu na epokę, w której przyszło mu żyć.

Wspomniano już o uwarunkowaniach, które najczęściej pozwalają lub utrudniają uczestnictwo w kulturze. A. Tyszka podzielił owe uwarunkowania na dwie grupy. Pierwsza dotyczy wewnętrznych dyspozycji człowieka, a więc jego osobowości, aspiracji, wiedzy, zainteresowań, doświadczeń i potrzeb. W kontekście owych uwarunkowań autor wyróżnia pewne, charakterystyczne postawy. Pierwsza — to postawa perfekcjonistyczna,

¹²⁷ Ibidem, s. 121.

¹²⁸ Ibidem, s. 122.

¹²⁹ Podstawowe cechy, które dookreślają uczestnictwo w kulturze, to fakt, „że w jakimś stopniu dotyczy każdego człowieka; »stwarza« ono człowieka, [...] sprawia że kultura się tworzy, przekształca oraz trwa; jest spłotem percepcji, ekspresji i przeobrażeń kultury; trudno w nim, rozgraniczyć role czynne i bierne; zawiera połączenie elementów intelektualnych (myśli) i emocjonalnych (wzruszeń) oraz innych aktów psychicznych; jest efektem procesu wychowania i kształcenia; jego rozwój odbywa się stopniowo ze względu na pokonywanie trudności intelektualnych i emocjonalnych; jest to forma interakcji społecznej — bezpośredniej i pośredniej; wpływa na umiejętność widzenia świata (głównie społecznego) — np. wyrabia stosunek do rzeczywistości społecznej; przebiega w różnych formach — tzw. układach kultury”. Zob. ibidem, s. 123–126.

prowadząca do intensyfikacji kontaktów z ludźmi i kulturą oraz rozwoju osobowości; druga — to postawa konsumpcyjno-rozrywkowa, charakteryzująca się brakiem celów i umiejętności selekcji, wreszcie trzecia — to postawa konserwatywna wyrażająca się świadomą izolacją. Druga grupa dotyczy zewnętrznych (środowiskowych) czynników, do których zaliczymy: poziom wykształcenia, pełnione role społeczne, status zawodowy, czas wolny, środki finansowe, jakimi jednostka dysponuje, nawyki i tradycje rodzinne, struktura i stan rodziny, wiek i płeć, miejsce zamieszkania, polityka kulturalna państwa¹³⁰.

Przywołana lista zewnętrznych uwarunkowań może podlegać geograficzno-społecznej zmianie, intensyfikując jedne i marginalizując inne czynniki. Całościowo ujmując, jest to wartość stosunkowo labilna, niemniej jednak daje ogólny obraz rzeczywistości, na którym można prowadzić dalsze eksploracje badawcze.

Kultura w myśl różnorodnych koncepcji podlega rozróżnieniu na kulturę wysoką i niską. Różne są też kryteria owego podziału. Warto jednak pamiętać, iż w istocie wszelkie próby rozdziału pomiędzy obu przywołanymi typami kultury nie są stałe i ostateczne. Nie są to też rozróżnienia ostre — w zakresie metodologicznym — bowiem, zaliczając w danej chwili i miejscu konkretny rodzaj działalności człowieka do jednego z wybranych poziomów, w niedługim czasie lub miejscu może się okazać, iż nie był to wybór trafny.

Samo określenie „kultura wysoka” utożsamia się najczęściej z wyrafinowaniem, elitarnością, zaangażowaniem czy nawet wysiłkiem intelektualnym będącym udziałem zarówno twórcy, jak i odbiorcy. „Kultura niska” identyfikowana jest najczęściej z pospolitością, łatwą dostępnością czy masowością odbioru. Prowadzenie dalszych analiz w tym zakresie nie wydaje się zasadne, tym bardziej że interpretacje ponowoczesne znoszą to rozróżnienie.

Udział w kulturze wiąże się z jej organizacją i rozwojem, który powinien uwzględniać istniejącą rzeczywistość. Rozwój powinien uwzględniać ponadczasowość, zasięg, zarówno poziomy (różne obszary geograficzne), jak i pionowy (różne grupy i kategorie społeczne) oraz relacje pomiędzy nadawcami (twórcami) a odbiorcami (publicznością). Żeby przekaz kulturalny nastąpił — w każdej dziedzinie sztuki — musi zaistnieć właściwa komunikacja. Ta z kolei będzie możliwa w sytuacji zaistnienia chęci i zaangażowania zarówno po stronie nadawcy, jak i odbiorcy oraz pewnego poziomu wiedzy i abstrakcji.

O rozwoju w sferze artystycznej nie decydują nowe paradygmaty estetyczne, lecz dostępne ludziom zasoby „stanowiące o stałym wzbogacaniu dziedzictwa narodowego i dorobku ludzkości. Stanisław Ossowski, odwo-

¹³⁰ Ibidem, s. 136–138.

lując się do K. Marksa, „określił trwanie w czasie jako jedno z głównych kryteriów wartości dzieł artystycznych”¹³¹. Zasadniczą kwestią staje się zatem dążenie do rozwoju¹³² i trwałego zachowania wytworów — materialnych i duchowych — ludzkiej aktywności będącej treścią kultury, by stanowiła wspólne społecznie użyteczne dobro. Trwanie i rozwój kultury w każdym społeczeństwie zależy od odpowiedzialności i poczucia tożsamości mieszkańców danego regionu. W nie mniejszym stopniu zależy też od przyjęcia czegoś nowego — przy założeniu, że dany przedmiot, zjawisko jest społecznie akceptowane — lub stworzenia czegoś co wzbogaci rzeczywistość już zastaną¹³³.

Do tej pory realizowane rozważania umiejscowione były w szerszym aspekcie, socjologii kultury. Czas jednak zawęzić obszar czynionych analiz do przestrzeni sztuki. Sztuka bez wątpienia jest elementem kultury i tak jak ona może być pojmowana dwojako. Pierwszy sposób to sztuka rozumiana jako pewien zbiór dzieł wybitnych twórców, artystów, uznanych i honorowanych w kolejnych wiekach. W grupie tej umiejscowione są zwłaszcza dzieła pochodzące z okresu starożytności oraz z okresu wczesnego chrześcijaństwa, a także sztuka społeczeństw wywodzących się z łacińskiego średniowiecza.

Drugi sposób pojmowania sztuki bierze swój początek u schyłku XIX wieku, wtedy to sztuka uprawiana przez osoby nieposiadające żadnego przygotowania w zakresie edukacji artystycznej była nazywana ludową lub egzotyczną. Współcześnie sztuka nie może być tajemnicą, obszarem dostępnym tylko nielicznym odbiorcom, jako że jest „zjawiskiem społecznym, mającym swoje społeczne uwarunkowania, społeczną recepcję i społeczne funkcje. Jako zjawisko społeczne należy do sfery komunikowania się, mówiąc inaczej — jest formą społecznego, bo ludzkiego dialogu. Interesuje zatem przedstawicieli wielu dyscyplin naukowych: estetyków, filozofów, psychologów, pedagogów i socjologów”¹³⁴.

Z socjologicznego punktu widzenia, badania nad sztuką to „coś więcej niż tylko uwzględnienie czynników społecznych ingerujących w proces twórczości artystycznej czy ustalanie społecznych funkcji lub społecznej genezy dzieł sztuki. Polega on również na rozpatrywaniu wszelkich idei, poglądów, ocen [...]”¹³⁵.

¹³¹ A. Kłoskowska: *Socjologia kultury...*, s. 299.

¹³² „Rozwój kultury zachodzi, gdy w dostatecznie długich, następujących po sobie odciinkach czasu poszerza się zakres i wzrasta intensyfikacja aktywności kulturalnej, gdy wzrasta złożoność, zróżnicowanie treści kultury [...]”. Ibidem, s. 300.

¹³³ „Wprowadzenie do kultury każdego społeczeństwa nowych elementów może się dokonywać poprzez oryginalną twórczość lub wnoszenie zewnętrznych treści na drodze dyfuzji”. Ibidem, s. 298.

¹³⁴ T. Goban-Klas: *Z zagadnień socjologii sztuki*. Kraków: PAN, 1971, s. 7.

¹³⁵ Ibidem, s. 9.

Zainteresowanie sztuką jako specyficzną formą aktywności człowieka w aspekcie metodologicznym, ujmując sztukę jako zjawisko w pełni społeczne, datuje się na przełom XIX i XX wieku. Wtedy też wyodrębniła się socjologia sztuki¹³⁶. Jak zauważa M. Golka, „Sztuka nie jest sublimacją życia społecznego, ale też nie jest jego marginesem. [...] Sztuka jest ze swej istoty społeczna, tak jak społeczeństwa są z istoty rzeczy współkształtowane (wraz z innymi oddziaływaniami) przez swoje wytwory sztuki”¹³⁷. Zamyśłem każdego artysty jest nawiązanie kontaktu z odbiorcą. Jego forma zależna jest od rodzaju twórczości, a także chęci podjęcia dialogu ze strony odbiorcy.

Występujący tu termin „odbiorca” przez socjologów bywa określany w następujący sposób: „odbiorcą sztuki jest każdy człowiek występujący w roli widza, słuchacza czy czytelnika — a więc będący w kontakcie z wytworem sztuki, niezależnie od dziedziny, formy obecności tego dzieła oraz sytuacji psychospołecznej, w której on sam się znajduje”¹³⁸.

Obok pojęcia „odbiorca” socjologia — od końca XIX wieku — wprowadziła pojęcie „publiczności” na określenie grupy osób doświadczających w tym samym czasie i miejscu różnych dziedzin sztuki. Każde dzieło sztuki, w każdej dziedzinie, samo w sobie warunkuje różnorodność odbioru, wszelako można wyodrębnić pewne spójne składniki procesu percepcji sztuki tożsame dla wszystkich dziedzin m.in.: postrzeżenie, przeżycie, interpretacja, zapamiętanie oraz internalizacja wartości i wpływ na postawy i zachowania¹³⁹. Odnosząc powyższe do oddziaływania teatru, zwłaszcza w zakresie internalizacji wartości, należy przyznać, iż oczekiwanie wystąpienia powszechnej i natychmiastowej zmiany wśród odbiorców sztuki byłoby postawą naiwną. Tym niemniej sztuka teatralna jest bez wątpienia przestrzenią dialogu modelującego postawy, jest strukturą podejmującą dyskusje z obyczajowością, moralnością¹⁴⁰.

Uważam, że kontakt człowieka z każdą formą sztuki niesie ze sobą wiele dobra, ujawniającego się właśnie w zachowaniu jednostki i potwierdza tym samym swą społeczną użyteczność¹⁴¹.

¹³⁶ Zob. M. Krajewski: *Sztuka jako praktyka społeczna. Miejsce instytucji świata artystycznego w społecznej rzeczywistości*. „Kultura i Społeczeństwo” 1995, nr 1, s. 49.

¹³⁷ M. Golka: *Socjologia kultury...*, s. 269.

¹³⁸ Ibidem, s. 291.

¹³⁹ Ibidem, s. 293.

¹⁴⁰ Zob. J. Mariański: *Wprowadzenie do socjologii moralności*. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1989; Idem: *Kryzys moralny czy transformacja wartości? Studium socjologiczne*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2001; *Wartości, postawy i więzi moralne w zmieniającym się społeczeństwie*. Red. J. Mariański, L. Smyczek. Kraków: Wydawnictwo WAM, Polskie Wydawnictwo Socjologiczne, 2008.

¹⁴¹ P. Picasso tak pisał pod koniec lat sześćdziesiątych „Jak sądzicie, kim jest artysta? Półgłowie, który ma tylko oczy — jeśli jest malarzem, uszy — jeśli jest muzykiem [...]?”

Skoro wspomniano o wpływie sztuki na postawy, a zatem na życie jednostki, należy zauważyć, iż sztuka realizuje pewne funkcje względem jednostki i społeczeństwa. Funkcje te nie są stałym konstruktem, lecz podlegają zmianom, a właściwie zmianom, w ujęciu socjologicznym, podlegają ich przejawy. Można jednak wyróżnić dwie uniwersalne funkcje sztuki: — „funkcja modelowania wartości społecznych; [...] funkcja modelowania więzi społecznych”¹⁴².

Pierwsza ze wspomnianych funkcji obejmuje wszelkie wartości, jakie człowiek w ciągu swojego życia napotyka i które za sprawą kontaktu ze sztuką podlegają pewnej plastyczności. Druga ze stałych funkcji — modelowania więzi społecznych — bazuje w pewnym zakresie na tej pierwszej, którą można określić mianem pierwotnej. Funkcja ta spełnia wobec społeczeństwa rolę integracyjną i uspołeczniającą. Człowiek z natury swej dąży do funkcjonowania w grupie (zbiorowości), której członkowie reprezentują podobne wartości, zainteresowania czy potrzeby, pragną żyć w tej samej kulturze. To wszystko powoduje, że między osobnikami w danym środowisku rodzą się specyficzne więzi, warunkujące w znaczącym stopniu jakość ich życia. „Bywa i tak, że wytwory sztuki traktowane są wręcz jako wyznaczniki różnic społeczno-kulturowych. Sztuka często te grupy wręcz definiuje. Ludzie szukają wszelkich potwierdzeń ich grupowych więzi, zaś sztuka, jako publicznie postrzegalna ich manifestacja, może być dla nich swoistym testem określającym, kto swój, a kto obcy”¹⁴³. W tym kontekście sztuka/teatr odwołuje się do koncepcji symbolu, stając się aspektem identyfikacji społecznej i grupowej.

Bywa jednak, iż wskutek działań niezamierzonych, braku świadomości, odpowiedzialności lub zaniechania sztuka miast pełnić funkcję integracyjną będzie „realizowała” funkcję zgoła odwrotną. Istnieje wówczas niebezpieczeństwo podziału, to znaczy konsolidacji pewnych mniejszych grup, jednostek i wydzielenia (swoistej marginalizacji) innych członków z całej zbiorowości.

Wręcz przeciwnie, jest równocześnie istotą polityczną, bez przerwy czujną na wydarzenia tego świata — rozdzierające, namiętne lub spokojne, istotą, która w swym całokształcie formuje się na ich podobieństwo. Czyż można pozostawać obojętnym wobec życia innych? I na mocy jakiegoż to wygodnictwa miałoby się prawo zamykać w wieży z kości słoniowej [...] Nie, malarstwo nie jest po to, aby zdobić mieszkania” Za: M. Golka: *Socjologia kultury...*, s. 294. Refleksję tę można zastosować do każdej dziedziny sztuki. Równie dobrze — parafrazując słowa Picassa — można by powiedzieć, iż sztuka teatralna nie jest po to, by aktorzy mieli zajęcie. Dopełnieniem myśli hiszpańskiego malarza są słowa G. Simmela: „Kiedy za sztuką, choćby najdoskonalszą, nie stoi jakiś sens życia — albo kiedy się mu przeciwstawia — sztuka staje się sztuczna”. G. Simmel: *Most i drzwi. Wybór esejów*. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006, s. 179.

¹⁴² M. Golka: *Socjologia kultury...*, s. 295.

¹⁴³ Ibidem, s. 300.

Uwzględniając tezę Michela Foucaulta¹⁴⁴, jakoby każde społeczeństwo było obarczone zjawiskiem wykluczenia, można powiedzieć, iż potencjalną przestrzenią wykluczenia jest teatr, zwłaszcza w sytuacji braku dostatecznej edukacji. Wielowątkowe różnicowanie współczesnych społeczeństw nawet w obrębie jednego miasta bywa często przyczyną wewnętrznych konfliktów. Przywołując myśli Karola Marksa i Maxa Webera, wskazujące na dominację konfliktu w społeczeństwie, w relacjach międzyludzkich, że podstawowym impulsem powodującym konflikty są nierówności, można zgodzić się z tezą, jakoby konflikt był podstawową cechą życia społecznego¹⁴⁵.

W perspektywie wszechobecnego konfliktu sztuka jawi się jako narzędzie użyteczne zarówno w sferze kompensacji powstałych niesprawności, jak i ich profilaktyki. Realizując „funkcje oczyszczające” moralnie i psychicznie, sztuka teatralna powoduje pogłębianie współzycia ludzi dzięki kształtowaniu bezinteresownych więzi społecznych, pogłębianie plastyczności intelektualnej i wrażliwości uczuciowej. Każda jednostka, posiadając pewien potencjał możliwości, uzewnętrznia go na określonym etapie życia. Dzięki kontaktom międzyludzkim nabywa doświadczenia, sprawności, by jak najpełniej zrealizować swoje życie. Ta sprawna egzystencja bywa też „zasługą” sztuki, a dokładniej: otwartości jednostki na sztukę i chęci skorzystania z tego, co mu oferuje.

Potwierdzają to już badania z przełomu XIX i XX wieku — postrzegające sztukę jako dziedzinę utrzymującą związki ze społeczeństwem, nie jak dawniej tylko w ujęciu biernym, ale jako dziedzinę, która kształtuje społeczeństwo i która przez to społeczeństwo jest kształtowana.

W tym kontekście Stanisław Ossowski zwraca uwagę, że dzieło sztuki — w socjologicznym ujęciu — można rozpatrywać przynajmniej w czterech aspektach: „jako ośrodek nowych stosunków społecznych, jako przedmiot reakcji emocjonalnych ukształtowanych pod wpływem środowiska społecznego, jako wytwór życia społecznego i jako czynnik przeobrażeń społeczno-kulturowych”¹⁴⁶. Odwołując się do całościowej perspektywy badań dotyczących teatru, z punktu widzenia przedmiotu niniejszych analiz, najbardziej interesować nas będzie współczesna realizacja funkcji użytkowej teatru, nie tylko jako elementu diagnozy, ale nade wszystko jako czynnika kompensacyjnego i profilaktycznego w procesie rewitalizacji społecznej. Czynnika zastosowanego w animacji i integracji lokalnej społeczności podlegającej atrofii.

¹⁴⁴ M. Foucault: *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*. Tłum. D. Leszczyński. Warszawa—Wrocław: PWN, 2000, s. 82—84.

¹⁴⁵ J. Turner: *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie*. Tłum. E. Różalska. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo s.c., 1998, s. 27—28.

¹⁴⁶ S. Ossowski: *U podstaw estetyki*. T. 1. Warszawa: PWN, 1966; T. Goban-Klas: *Z zagadnień...*, s. 12.

Sztuka zatem, korzystając z różnych metod, kształtuje życie społeczne. „Zakorzenie sztuki w życiu zbiorowym nie tylko nie osłabia jej potęgi, ale jeszcze wzmacnia jej komunikatywne znaczenie i powiększa jej oddziaływanie”¹⁴⁷.

Sztuka uczy nas uzmysławiać sobie rzeczy, a nie tylko użytkować je lub tworzyć sobie o nich pojęcia. „Sztuka daje nam bogatszy, żywszy i barwniejszy obraz rzeczywistości, a także głębszy wgląd w jej formalną strukturę”¹⁴⁸. To z kolei pozwala na praktyczne jej użytkowanie. Każde dzieło sztuki, a zatem i przedstawienie teatralne, daje możliwość zabawy, poznania i edukacji, staje się impulsem do aktywności twórczej ukierunkowanej na rozwój, zaspokajanie potrzeb, wreszcie na zmiany.

Pedagogika kultury — kultura jako przestrzeń działania człowieka

Przełom XIX i XX wieku to dla nauki okres wzmożonego powstawania (konstytuowania) nowych dyscyplin społecznych rozwijających się na gruncie filozofii oświecenia, rozwijających się nauk biologicznych oraz rewolucji przemysłowej i społecznej. Okres ten to początek pedagogiki naukowej, z której z czasem wyodrębniły się dyscypliny szczegółowe¹⁴⁹.

Już H. Radlińska zwracała uwagę, że: „Poszukując odmienności dyscyplin naukowych, należy pamiętać o ich związkach i jedności w obrębie nauki, która wprowadza podmioty tylko w celu umożliwienia pogłębionych badań i wypracowania metod najwłaściwszych w danych zakresach. Podziały nie wykluczają przenikania zagadnień, wspólności w poszukiwaniu prawdy, korzystania z wytworzonych narzędzi”¹⁵⁰. Zajmijmy w tym miejscu naszą uwagę, jedną z dyscyplin, która bodaj w najszerszym zakresie ujmuje kulturę, nawiązując w swoich eksplikacjach badawczych także do sztuki i jej dziedzin.

Pedagogika kultury — a właściwie ówczesny obszar wiedzy, czyniący swym podmiotem zainteresowań kulturę i wychowanie kulturalne — od okresu starożytności reprezentowała szeroki i zróżnicowany nurt myśli pedagogicznej. „[...] zakorzeniona w greckiej *paidei* jako wyższej formie

¹⁴⁷ Ibidem, s. 36.

¹⁴⁸ E. Cassirer: *Esej o człowieku...*, s. 319.

¹⁴⁹ S. Kawula: *Studia z pedagogiki społecznej*. Olsztyn: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1988, s. 23–26.

¹⁵⁰ H. Radlińska: *Pisma pedagogiczne*. T. 1: *Pedagogika społeczna*. Wrocław—Warszawa—Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961, s. 364.

działalności wychowawczej, kształtowania człowieczeństwa przez kontakt jednostki z dobrami kultury”¹⁵¹. Jako odrębny kierunek myśli pedagogicznej, konstytuowała się na gruncie rozważań starożytnych filozofów oraz ówczesnego humanizmu dążącego do poznania i rozumienia człowieka i świata. Wspomniana *paideia*, w ujęciu Ireny Wojnar, „prezentowała zarówno największą doskonałość bóstwa, jak i prestiż władzy świeckiej, inspirując uczucia religijne, postawy obywatelskie i patriotyczne [...] miała [...] formować człowieka pięknego i dobrego, a także dobrego obywatela. [...] miała przede wszystkim pobudzać człowieka do życia moralnego, miała budować ideał zgody społecznej, pokoju i braterstwa, chronić przed brutalnością, agresją i konformizmem”¹⁵². Trudno nie zauważyć zgodności celów i zasad greckiej *paidei* z współczesnymi kierunkami pedagogicznymi w dążeniu do kształcenia i zachowania ładu i porządku społecznego.

Rzymianie nazywali to *humanitas*, podkreślając znaczenie wartości w życiu człowieka i uświadamiania mu jego potrzeb, obowiązków oraz tego, co stanowi o człowieczeństwie. W każdym przypadku chodziło o człowieka jako swoisty wzór osobowy¹⁵³. Ową rzymską *humanitas* postrzegano jako wyższą formę aktywności kształtującej „zespół cech konstytuujących człowieka, czyli cech nie tyle naturalnych, ale nabytych, przede wszystkim tych, które są skutkiem przyswojenia umiejętności, treści umysłowych, duchowych i artystycznych”¹⁵⁴.

Na przestrzeni wieków, a zwłaszcza od XIX wieku, poszukiwania tudzież rozważania ukierunkowane na jednoznaczne określenie początków dyscypliny, jaką jest pedagogika kultury, były częstą praktyką. Świadczy to nie tylko o aktywności badawczej reprezentantów wspomnianej nauki, ale nade wszystko o potrzebie poznania idei, celów i istoty rozwoju oraz użyteczności społecznej tej dyscypliny.

Jako kierunek pedagogiczny: „Pedagogika kultury jest pedagogiką wysiłku, zakładającą zmaganie z samym sobą, wnikanie w głąb przeżycia duchowego [...], gdy obudzi odpowiednie przeżycie w jednostce. [...] podstawowym elementem pedagogiki kultury jest pojęcie wartości, tkwiącej w kulturze i moralności”¹⁵⁵. Przedmiotem zainteresowań badawczych tej dyscypliny — „jest proces kształcenia oparty na oddziaływaniu dóbr

¹⁵¹ J. Gajda: *Pedagogika kultury*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. Red. T. Pilch. T. 4. Warszawa Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2005, s. 160.

¹⁵² W. Żardecki: *Klasyczna pedagogika kultury w Polsce a animacja kulturalna — wybrane problemy*. „Pedagogika Kultury” 2005, T. 1, s. 158.

¹⁵³ J. Gajda: *Pedagogika kultury...*, s. 160.

¹⁵⁴ W. Stróżewski: *W kręgu wartości*. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 1992, s. 49.

¹⁵⁵ J. Damrosz: *Próba określenia nowych zadań pedagogiki kultury w epoce kryzysu europejskiej formacji cywilizacyjno-kulturowej*. „Pedagogika Kultury” 2005, T. 1, s. 69.

kultury na człowieka, co prowadzi do rozwoju jednostki oraz tworzenia nowych wartości kulturowych¹⁵⁶.

W refleksjach wielu naukowców, podejmujących w swych dociekaniach badawczych problematykę kultury, pojęcie to obejmuje nie tylko wartości i wytwory ludzkiej aktywności, ale postrzegane jest jako proces przeżywania i realizowania najwyższych wartości. Jeden z głównych przedstawicieli polskiego nurtu pedagogiki kultury — Bogdan Nawroczyński, analizując współczesne prądy pedagogiczne, zwraca uwagę, że na proces ten składa się: „1) rozumienie i używanie gotowych dóbr kulturalnych, 2) wytwarzanie nowych dóbr kulturalnych, 3) urabianie nowych pokoleń na istniejącej kulturze do czynnego i twórczego w niej udziału”¹⁵⁷.

Bazą pedagogiki kultury jest filozofia kultury oraz teoria wartości. Wszelako rozwój tej dyscypliny możliwy był za sprawą przedstawicieli różnych dyscyplin z nią współpracujących. To na ich podstawie budowano określone teorie, wyprowadzano wnioski, które przyczyniały się do dalszego rozwoju tej dyscypliny. Wybitnymi przedstawicielami tej dyscypliny, autorami oryginalnych koncepcji teoretyczno-metodologicznych, byli tacy myśliciele — filozofowie, pedagogzy i psychologowie, jak: Wilhelm Dilthey, Wilhelm Windelband, Heinrich Rickert, Jerzy Kerschensteiner, Bertrand Russell, Teodor Litt, a także Max Scheller czy Edward Springer. W Polsce natomiast wspomnieć należy Sergiusza Hessena, Bogdana Nawroczyńskiego, Bogdana Suchodolskiego, Zygmunta Mysłakowskiego, a także Floriana Znanickiego i Stefana Szumana¹⁵⁸.

Wśród polskich przedstawicieli omawianej dyscypliny znaczące miejsce zajmuje Bogdan Suchodolski, który — „Podkreślał, że kultura kształtuje się zarówno w warunkach życia ludzi, jak i ideałów i wartości, a zatem niweluje rozbieżności między doświadczeniami ludzkimi (uwarunkowaniami kultury) a obiektywnymi dobrami kultury”¹⁵⁹.

W rozwijającej się w Polsce od blisko stu lat myśli pedagogicznej w zakresie pedagogiki kultury odnotować można w historii mniej lub bardziej aktywne okresy uprawiania tej dyscypliny oraz zainteresowania bliską jej problematyką. Jak zauważa Dariusz Kubinowski, okres jej rewitalizacji odnotować można dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia. Wtedy też obserwujemy znaczne „[...] zainteresowanie zarówno dziedzictwem klasycznej pedagogiki kultury, jak i na nowo jej uprawianiem, rozwijaniem i ugruntowaniem, z uwzględnieniem aktualnego kontekstu kulturowego i stanu współczesnej pedagogiki, a szerzej humani-

¹⁵⁶ J. Gajda: *Pedagogika kultury...*, s. 160.

¹⁵⁷ W. Żardecki: *Klasyczna pedagogika...*, s. 159.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Ibidem, s. 162.

styki”¹⁶⁰. Dokonująca się transformacja przyczyniła się nie tylko do zmian polityczno-ekonomiczno-społecznych, ale także do wzbogacenia warsztatu badawczo-metodologicznego wielu dyscyplin naukowych — w tym pedagogiki kultury, stwarzając tym samym możliwości powrotu „dawnej wysokiej rangi pedagogiki kultury pośród nauk o wychowaniu”¹⁶¹.

Nawiązując do przeszłych już celów i wartości, a także dostrzegając zakres współczesnych problemów, którymi interesują się przedstawiciele pedagogiki kultury, można zaryzykować tezę o nieprzemijalności owych historycznych aspektów, które wciąż są aktualne. Wśród tych najistotniejszych, aktualnych wartości odczytujemy:

„1. Wskazanie ścisłego związku między kulturą i osobowością, podkreślenie roli kultury w kształtowaniu osobowości przez przeżywanie i rozumienie tkwiących w niej odpowiednich wartości.

2. Stworzenie podwalin nowej metodologii w naukach humanistycznych przez wyodrębnienie kultury jako świata duchowego sensów, który może być ujmowany w kategorii rozumienia.

3. Zwrócenie uwagi w wychowaniu na wiązanie wartości ogólnoludzkich z narodowymi; wartości regionalnych, narodowych i państwowych”¹⁶².

Obok wspomnianych zadań przed pedagogiką kultury stają nowe wyzwania, które dyscyplina ta powinna uwzględniać w swoich przestrzeniach badawczych. Wśród tych najbardziej istotnych współczesnych problemów społecznych odnajdujemy: ubóstwo, bezdomność, przemoc, uzależnienia, migracje, samotność, zagubienie egzystencjonalne. „Za istotne obszary należy [...] uznać również: ekumenizm, kultury mniejszości, sekty religijne i ekonomiczne, nowe ruchy społeczne, lokalizmy, regionalizmy, separatyzmy, problem tożsamości i *małych ojczyzn*”¹⁶³.

Pożądaną zmianę w zachowaniu i postawie społeczeństwa osiągnąć można, realizując w społecznościach lokalnych różne projekty metodą animacji społeczno-kulturalnej. Skutkiem owych działań będzie edukacja, rozwój i kształtowanie społeczeństwa obywatelskiego. Współczesny człowiek nie może tylko sprawnie adaptować się do zastanych warunków, lecz musi reprezentować chęć i umiejętność kreatywnego i odpowiedzialnego reżyserowania własnego życia, by jemu i innym z nim żyło się dobrze.

Wobec powyższych rysuje się aktualna postać pedagogiki kultury. „Jej kluczowym problemem, a jednocześnie wyzwaniem do trwania i roz-

¹⁶⁰ D. Kubinowski: *W poszukiwaniu komplementarnego modelu współczesnej pedagogiki kultury — wprowadzenie*. „Pedagogika Kultury” 2005, T. 1, s. 12.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² J. Gajda: *Pedagogika kultury...*, s. 163.

¹⁶³ B. Jedlewska: *Animacja społeczno-kulturalna w nurcie współczesnej pedagogiki kultury*. „Pedagogika Kultury” 2005, T. 1, s. 181.

woju, jest postulat otwartości epistemologicznej, wrażliwości i czujności na sprawy ludzkie w różnych sferach ich życia, zmiany myślenia o kulturze i edukacji oraz sposobu działań realizowanych na podstawie konkretnych realnych programów¹⁶⁴.

Analizując obszar badawczy pedagogiki kultury i porównując go z przedmiotami i obszarami badań innych dyscyplin naukowych, dostrzec można szereg wspólnych obszarów badawczych. Zachowując niewątpliwie swoją odrębność metodologiczną, można powiedzieć, „że współczesna pedagogika kultury, pozostając wpisana w paradygmat pedagogiki zorientowanej humanistycznie i będąc jednym z ważniejszych jego rozwinień, zajmuje się analizą relacji »kultura — wychowanie«, przy czym w badaniu zarówno kultury, jak i wychowania łączy perspektywę antropologiczną, opisowo-wyjaśniającą z humanistyczną, wartościująco-postulatywną¹⁶⁵. Jest to dyscyplina, której przedmiot zainteresowań stanowi świat kultury współczesnej¹⁶⁶.

Kultura w systemie oddziaływań edukacyjnych i wychowawczych ma (winna mieć) znaczący status. Dlatego wszelkie działania podejmowane w środowiskach wychowawczych powinny być zorientowane na: „upowszechnianie kultury, rozumiane przede wszystkim jako nasycanie środowiska kulturowego wartościami humanistycznymi, podtrzymywanie w obiegu kulturowym dóbr wymagających szczególnej ochrony, wzbożanie aktualnej »oferty kulturowej« [...], animacja kulturalna (czy społeczno-kulturalna), rozumiana jako uniwersalna, humanistyczna metoda pobudzania i wzmacniania sił duchowych człowieka oraz motywowania go do aktywności, twórczości, odpowiedzialności etc.; edukacja kulturalna, rozumiana jako poszerzanie kompetencji kulturowych jednostki w różnych zakresach, przygotowanie do świadomych wyborów życiowych oraz zaangażowanego uczestnictwa w kulturze¹⁶⁷.

Świadome uczestnictwo w kulturze, umiejętność percepcji sztuki, przenoszenie treści, tudzież wartości zawartych w konkretnych dziełach z pewnością wzbogaca życie duchowe człowieka, w nie mniejszym stopniu wpływa na jakość relacji społecznych oraz usprawnia realizację funkcji rodzinnych, zawodowych i społecznych. W sytuacji różnorodnych zagrożeń cywilizacyjnych, nieograniczonego wpływu odmiennych kultur, coraz częściej nie wystarcza już bierne i bezkrytyczne uczestnictwo w szeregu ofert kulturalnych, pożądane jest natomiast umiejętne dokonywanie wyborów spośród różnych propozycji, a także wzbudzenie własnej aktywności w tym obszarze. Działania w sferze kultury nie tylko pozwalają na głębsze

¹⁶⁴ Ibidem, s. 183.

¹⁶⁵ D. Kubinowski: *W poszukiwaniu...*, s. 13.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 17–18.

zrozumienie przekazu i lepszą komunikację pomiędzy twórcą a odbiorcą – zwłaszcza przekazanie informacji zwrotnej: odbiorca – autor, ale dają poczucie tworzenia sztuki, kultury, wspólnego dobra. Współczesny człowiek nie może być dziś wyłącznie konsumentem sztuki/kultury, warto, by był jej współtwórcą.

Kultura, a dokładniej: sztuka, jest miejscem jak najbardziej sprzyjającym człowiekowi, musi on tylko to sobie uświadomić i nauczyć się, dla własnego dobra, z niej korzystać¹⁶⁸.

Tymczasem wielu członków naszego społeczeństwa nie dostrzega – jak się wydaje – możliwości, jakie oferuje im kultura. Być może owa niechęć, brak potrzeby uczestnictwa oraz tworzenia rzeczywistości kulturalnej bliższej i dalszej przestrzeni oparta jest na przesłankach próbujących przekonać społeczeństwo o trwającym od lat i pogłębiającym się stale kryzysie kultury. Który, jak niektórzy sądzą, wyraża się w zjawiskach: homogenizacji, hybrydyzacji oraz powszechnej liberalizacji. Wskutek czego – jak zauważa Wojciech J. Burszta – „kultura traci dzisiaj swój walor regulatora ludzkich poczynąń”¹⁶⁹. To z kolei implikuje labilność i niepewność postaw, brak płaszczyzny odniesienia, zagubienie emocjonalne czy poczucie braku bezpieczeństwa.

Obawy o jakość społecznego funkcjonowania wyraża także P. Kowalski, upatrując w liberalizacji kultury osłabienia jej funkcji, a zatem i mocy sprawczej w porządkowaniu codziennego życia¹⁷⁰. Na drugim krańcu pola dyskusyjnego pojawiają się przedstawiciele myśli społecznej (A. Giddens, Z. Melosik, T. Szkudlarek) twierdzący, iż współczesna cywilizacja jak nigdy wcześniej daje szansę na indywidualizację, niemal w każdej dziedzinie życia, eksponując tym samym podmiotowość i wartość każdej jednostki. A zatem różnorodność dostępna w przestrzeni globalnej jest dodatkowym walorem usprawniającym nasze życie. Wydawać by się mogło, że owa wolność działania, przynajmniej w zakresie kultury/sztuki, jest „megawartością”, która pozwala jednostce na pełną twórczość, możliwość wyrażania własnych opinii, komentarzy, odczuć, oraz wyznaczania mód, kierunków

¹⁶⁸ Zob. B. Suchodolski: *Uspołecznienie kultury*. Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski, 1947; Zob. L. Witkowski: *Dwoistość w pedagogice Bogdana Suchodolskiego*. Kraków: Wydawnictwo WIT-GRAF, 2001.

¹⁶⁹ W.J. Burszta: *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2004, s. 107.

¹⁷⁰ „[...] naruszone zostały same rudymenty kultury, tj. komunikowanie i wiążące się z nim funkcjonowanie wszystkich sfer kultury. Tym samym zagrożone muszą być wszystkie elementy życia jednostki i całych społeczności. Erozja dotknęła już zdolności komunikowania się jednostek, a więc tego, co wyznacza podstawy tworzenia tożsamości każdego człowieka z osobna i społeczności, w jakich mu przychodzi żyć. Destrukcja dotyczy podstaw tworzenia wypełnionego sensem świata, budowania struktur wartości [...]”. P. Kowalski: *Popkultura i humaniści*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004, s. 69.

wreszcie stosowania nakazów, sugerowania postaw, stylu życia. I tu rodzi się niebezpieczeństwo sytuacji, w której nie potrafimy: dokonać wyboru, rozróżnić dobro i zło, odczytać właściwie przekazywanych treści, poczynić refleksji wobec własnego życia, przyjmując daną propozycję całościowo i bezkrytycznie.

Współcześnie możliwości wychowania do kultury/sztuki są bardzo duże, trzeba tylko zmobilizować siły, chęci i podjąć trud działania. Zapewne edukacja kulturalna, prowadzona w różnych środowiskach, nie jest jeszcze realizowana w stopniu wysoce zadowalającym, ale krzywdzące byłyby również stwierdzenia, że jej nie ma. Literatura przedmiotu prezentuje wcale liczne przykłady działań w tym kierunku, prowadzonych systematycznie przez szkoły tudzież placówki kulturalno-oświatowe lub bezpośrednio instytucje kulturalne¹⁷¹.

Jednym z przykładów instytucji, która coraz aktywniej włącza się w proces edukacji kulturalnej całego społeczeństwa, ujmując wszystkie grupy wiekowe, jest dzisiaj teatr. Nie jest to nowa forma działania tej instytucji, od początków swego istnienia teatr bowiem starał się praktycznie — nie tylko w sferze rozrywki — służyć człowiekowi, ale nigdy wcześniej tyle od niego nie oczekiwano, upatrując w nim wielkich możliwości pedagogicznych w zakresie usprawniania codziennego życia człowieka, przed którym w olbrzymim tempie piętrzą się trudności. To dostrzeganie w teatrze, sztuce dramatycznej, zwłaszcza współczesnej, tak dużych możliwości świadczy zapewne nie tylko o jego sile i mocy, ale także o potrzebie poszukiwania nowych rozwiązań w celu praktycznego i szerokiego ich zastosowania.

Priorytetowym zadaniem pedagogów oraz animatorów kultury i życia społecznego jest dzisiaj poprowadzenie swoich działań w taki sposób, aby każda jednostka nabyła przekonania, że jest — w każdym obszarze własnej aktywności — twórcą kultury i ma prawo do jej użytkowania. Prawu towarzyszy także obowiązek, który również musi zaistnieć w świadomości każdego, że kulturę, jej wytwory należy pielęgnować i szanować.

Człowiek urzeczywistnia kulturę/sztukę poprzez działanie. Ono jest nieodłącznym elementem ludzkiej egzystencji. Działając, człowiek zmienia siebie oraz organizuje świat, w którym realizuje swoje życie. „Jako jedyna na świecie istota jest równocześnie podmiotem, przedmiotem oraz celem kultury”¹⁷².

¹⁷¹ J.A. Fręś: *Edukacja teatralna w szkole średniej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1990; I. Wojnar: *Edukacja teatralna i wychowanie przez sztukę w koncepcji kształcenia ogólnego*. „Oświata i Wychowanie” 1988, nr 40; T. Wilk: *Teatr jako przestrzeń edukacji i wychowania młodego pokolenia*. W: *Niektóre obszary pracy opiekuńczo-wychowawczej i edukacyjnej szkoły oraz środowiska lokalnego*. Red. T. Wilk. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2007.

¹⁷² A. Rynio: *Społeczno-kulturowy wymiar osoby podstawą integralnego wychowania w nauczaniu Jana Pawła II*. „Pedagogika Kultury” 2006, T. 2, s. 109–110.

Zasadniczo – „Proegzystencjalny charakter kultury wyraża się na dwóch płaszczyznach: poprzez kształtowanie się konkretnej jednostki oraz kształtowanie całego społeczeństwa, przede wszystkim w wymiarze duchowym. Tak rozumiana kultura obejmuje całość życia i nie ma dla niej przestrzeni peryferyjnych”¹⁷³.

Jeżeli zgodzimy się z tezą, iż w każdej sferze aktywności (obecności) człowieka następuje spotkanie z kulturą i jeżeli uświadomimy sobie, że ludzka egzystencja wypełniona jest szeregiem problemów, to trudno sobie wyobrazić, by pedagogika, a tym bardziej pedagogika kultury i pedagogika społeczna nie były zaangażowane w szeroko rozumianą profilaktykę i kompensację wszelkich nieprawidłowości.

Trawestując, ukute przed laty, pytanie F. Znanieckiego: „czemu wiedza ma służyć: *Knowledge for what?*”¹⁷⁴, można zapytać: czemu kultura/sztuka ma służyć? Wśród wielu odpowiedzi miejsce znaczące zajmuje użyteczność kultury wobec życia jednostki. Jednak – jak zauważał w swoim czasie F. Znaniecki – nie dla wszystkich owa pragmatyka kultury (nauk o kulturze) była oczywista. Już wtedy krytycy nauk o kulturze, porównując je z naukami o przyrodzie, dostrzegali „ich niezdolność do stworzenia skutecznych technik kontroli życia kulturowego ludzkości. Rozwój nauk przyrodniczych umożliwił człowiekowi uzyskiwanie coraz większej władzy nad przyrodą, podczas gdy świat człowieka, świat kultury zdaje się pozostawać poza jakąkolwiek jego kontrolą. [...] Nie ulega wątpliwości, że zastosowanie praktyczne nauk o kulturze jest znacznie mniej efektywne od zastosowań nauk o przyrodzie”¹⁷⁵. Czy współcześnie można kontynuować ten kierunek myślenia? Być może, nie czuję się jednak kompetentna do rozstrzygnięcia tej kwestii, tym bardziej że nie wydaje się to w tym miejscu zasadne. Istotnym natomiast jest określenie, jakie współcześnie praktyczne zastosowanie mają nauki o kulturze, kultura a także sztuka. Jest to ważne z jeszcze jednego punktu widzenia, który wydaje się nadal aktualny, o którym mówił F. Znaniecki: „Jako badacz – socjolog doszedłem przed laty do wniosku, iż socjologowie w praktyce mają zawsze jakąś koncepcję ładu kulturowego w badanej przez siebie dziedzinie; jest to ład związków pomiędzy tymi czynnościami, które określamy jako »czynności społeczne«”¹⁷⁶. Podobne wnioski wysnuł również T. Parsons, co skłania do uogólnienia, „że ład kulturowy w ogólności jest ładem związków między wszelkimi rodzajami ludzkich czynności”¹⁷⁷.

¹⁷³ Ibidem, s. 110.

¹⁷⁴ F. Znaniecki: *Nauki...*, s. 705.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 706.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 22.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 23.

Czynność, działanie są immanentnymi cechami ludzkiego życia. Dzięki różnym formom aktywności człowiek tworzy kulturę, a zatem i ład kulturowy będący określoną przestrzenią egzystencji ludzkiej. Można zatem powiedzieć, że człowiek jest istotą kulturową, a także istotą dramatyczną, to znaczy — posiłkując się językiem greckim (gr. *drao/drama*) — istotą działającą. Drama jest nierozzerwalnie związana z istnieniem i aktywnością człowieka. W kulturze drama realizuje szereg funkcji m.in.: edukacyjną, kreacyjną, wychowawczą, emocjonalną czy refleksyjną¹⁷⁸. Pochodzenia dramy upatruje się w teatrze, co uwidacznia się zwłaszcza w tradycyjnych obrzędach, rytuałach, mających swoją kontynuację i współcześnie oraz w edukacji. „Teatr jest [...] pewną metaforą świata (*Theatrum mundi*) funkcjonującą w przestrzeni działania ludzkiego. Sztuka teatru nie musi jednak wiernie obrazować świata, musi jedynie stanowić współzł z działaniami animacyjnymi pewien rodzaj rozumienia rzeczywistości”¹⁷⁹.

Animacja, działania animacyjne są współcześnie pewną formą kontynuacji idei sił społecznych realizowanych w koncepcji H. Radlińskiej. Szukając źródła jeszcze dawniej, przywołać możemy wszelkie próby włączania różnych grup społecznych do organizowanych masowo w starożytności i w średniowieczu obchodów świąt, obrzędów mających charakter widowisk teatralnych. Już wtedy owe działania poza funkcją rozrywki pełniły — choć nie zawsze powszechnie uświadamiane — funkcje społeczne, dając możliwość nie tylko biernego uczestnictwa w odbywającym się spektaklu, ale kreowania otaczającej rzeczywistości i poczucia wpływu na bieg wydarzeń, integracji społecznej.

Współcześnie obserwujemy całe grupy osób, które, z różnych powodów, nie mają realnego wpływu na bieg wydarzeń, nie mają często możliwości dostępu do dóbr, które sami nierzadko wcześniej tworzyli, doświadczając marginalizacji, ekskluzji społecznej (M. Foucault¹⁸⁰). I choć wydawać by się mogło, że powszechnie postrzegany za najsprawiedliwszy system społeczny — demokracja — teoretycznie podejmuje próby wyrównania szans życiowych obywateli, to praktyka życia codziennego wielu społeczeństw skutecznie temu przeczy. Skutkiem czego potrzeby działań animacyjnych we współczesnych społeczeństwach wydają się jak najbardziej pożądane, by jednostka odzyskała poczucie własnej wartości, mocy, możliwości i odpowiedzialności za własne życie. Taką szansę uaktywnienia, zmiany sposobu myślenia daje teatr/drama. Jako że jej specyfiką jest działanie, każdy uczestnik/aktor ma pełną możliwość współtworzenia obrazu/rzeczywisto-

¹⁷⁸ D.P. Klimczak: *Drama — etnodrama — socjodrama w warsztacie pedagoga — animatora kultury*, „Pedagogika Kultury” 2006, T. 2, s. 145.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 147.

¹⁸⁰ M. Foucault: *Trzeba bronić społeczeństwa*. Tłum. M. Kowalska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.

ści, zarówno w przestrzeni teatru, jak i poza jego terenem. Ta ostatnia forma realizacji sztuki teatralnej w innych przestrzeniach jest na nowo odkrywana przez współczesnych reżyserów i dramatopisarzy zainteresowanych dotarciem do najszerzej społeczności, widząc w niej nie tylko bierną publiczność, ale nade wszystko współtwórców realizowanych projektów. Ideą przyświecającą inicjatorom owej zmiany w teatrze jest próba zmotywowania społeczności lokalnych do refleksyjności oraz praktycznego jej spożytkowania, czyli przeorganizowania własnego życia tak, by przynosiło ono satysfakcję i zadowolenie, a nie poczucie klęski i beznadziei. Zamysłem wielu twórców jest, by sztuka stała się czynnikiem kreującym postawy aktywne, twórcze i prospołeczne. Coraz liczniejsze przykłady – o których w dalszej części opracowania – takiej działalności w naszym kraju zdają się potwierdzać zasadność ich realizowania, będąc jednocześnie zachętą do dalszych poszukiwań praktycznego wykorzystania teatru i jego możliwości.

Żadna inscenizacja nie jest czystą formą teatralną, ale jest jej pierwowzorem, z którego współczesny teatr się wywodzi. Przykładowo, klasyczna (kalwaryjska) drama ma swoją siłę i cel, którym jest podkreślenie tożsamości, możliwość pełnej identyfikacji z miejscem realizacji własnego życia, poczucia bycia sobą¹⁸¹.

Drama, a więc pewne formy rytualne, jak wskazuje współczesność, jest społeczną potrzebą. Guy Debord¹⁸² mówi o społeczeństwie spektaklu, gdzie jest on pewną ideologią czy też parafrazą rzeczywistości, Victor Turner, odwołując się do konfliktów społecznych, określa je mianem dramatu społecznego lub dramatem życia. Z kolei Erving Goffman mówi o koncepcji rytuałów interakcyjnych¹⁸³. Przywołane teorie wskazują, że działanie człowieka zawsze zawiera w sobie elementy dramatyczne, ponieważ cokolwiek robimy, tym samym pokazujemy innym, co zrobiliśmy – relacja: aktor – widz, poza tym w naszych codziennych zmaganiach, często nieświadomie eksponujemy (eskalujemy) pewne zachowania i działania, wprowadzając nieco fikcji i dramatyzmu, wreszcie w różnych sytuacjach zakładamy maski, odgrywając daną rolę. W podobnym tonie o ludzkim

¹⁸¹ Anna Krajewska, pisząc o koncepcji tożsamości u Paula Ricouera, zwraca uwagę, że „Istotą dramatu jest działanie. Poprzez czyn zbliżamy się do Ricouerowskiej koncepcji tożsamości, która jest wyraźnie z deklaracji autorskiej narracyjna. Zarówno w znaczeniu *la mēte*, jak i *l'ipseite* koncepcja tożsamości Ricouera jest związana z teorią narracji, uzależniona od czasu, a więc przebiegu linearnego, jest posuwaniem się po linii prostej na zasadzie narastania wiedzy, gromadzenia zasobów, dodawania etapów. Niemniej ukrywa już w sobie wewnętrzne napięcie dramatyczne. Paul Ricouer pisał, że warunkiem bycia sobą jest możliwość działania. [...] Sobą jest ten, kto może działać, zarazem wskazując na siebie jako sprawcę działania” Za: D.P. Klimczak: *Drama – etnodrama...*, s. 154.

¹⁸² G. Debord: *Spółczesność spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłum. M. Kwatarko. Warszawa: PIW, 2006.

¹⁸³ I. Goffman: *Człowiek...*

działaniu mówił Witold Gombrowicz. Ów schemat postępowania wydaje się immanentną cechą człowieka, nie zawsze oznaczającą tajemnicę, nieprawdę czy złe intencje, zawsze będącą teatralizacją życia¹⁸⁴.

Każda społeczność funkcjonująca w danym czasie historycznym wyznaczała sobie określone zadania do wspólnej realizacji, dokonywano podziału ról, wyznaczano granice odpowiedzialności, by systematycznie i skutecznie budować przyszłość grupy. Priorytety bywały różne: od budowania potęgi politycznej i ekonomicznej, do podniesienia poziomu rozwoju kulturalnego. Wszystkie te działania miały swój czas i miejsce. I chociaż nie zawsze były konsekwentnie realizowane, z zachowaniem wszelkich reguł praworządności i sprawiedliwości społecznej, to jednak zawsze były podstawowym pragnieniem historycznych społeczeństw. Wydaje się, że i współcześnie kierunek ten zorientowany na zapewnienie jak najlepszych warunków życia jest nadal aktualny.

Ta codzienna działalność człowieka, owe akty twórcze dziejące się w każdym obszarze aktywności jednostki, na przestrzeni wieków dokonują czegoś niepowtarzalnego — ewolucji kulturalnej ludzkości. Działanie jest zatem podstawowym warunkiem egzystencji człowieka, jego rozwoju, zaspokajania potrzeb, realizacji ról społecznych. Jest warunkiem koegzystencji w danej zbiorowości, przyjmując i przestrzegając praw, zasad, obyczajów ustanowionych i powszechnie zaakceptowanych.

Uwagę szczególną chciałabym zwrócić na ten obszar kultury, dziedzinę sztuki, która ma tradycje sięgające początków dziejów ludzkości, to jest teatr i sztukę teatralną. Świadomie używam tu dwóch terminów, mimo iż nie są one tożsame, odnoszą się do tego samego podmiotu, istoty, to jest treści przekazu ubranej w odpowiednią formę.

Pojęcie „teatr” odnosi się zarówno do budynku, w którym grane jest przedstawienie, jak i do całego zespołu pracowników, a także do sztuki odgrywanej przez aktorów. Określenie „sztuka teatralna” odnosi się do tekstu literackiego, przeznaczonego do wystawienia na scenie, jak również do przygotowanego, granego przez zespół teatru spektaklu.

Należy pamiętać, że owe wyjaśnienia nie są pełne. Otóż tak jak w przeszłości tak i dzisiaj teatr/sztuka teatralna nie identyfikuje się tylko z konkretnym budynkiem albo napisanym dramatem. Obecnie teatr coraz śmielej zajmuje i oswaja nowe przestrzenie w środowisku, adaptuje na swoje potrzeby współczesne opowiadania, historie, zdarzenia z codziennego

¹⁸⁴ „Drama jest zatem odzwierciedleniem przedmiotu, struktury i akcji stanowiącej proces społeczny. Turner widzi istotę dramatu w konflikcie i rozwiązaniu tego konfliktu, Schechner zaś w przeobrażeniu, czyli w sposobie wypróbowywania zmian, ożywiania ich, a w końcu przyjmowania ich do wiadomości i aprobaty”. Za: D.P. Klimczak: *Drama — etnodrama...*, s. 157. Również Levi-Strauss zauważał, że po odegraniu dramy w grupie/społeczeństwie następuje równowaga, jakże pożądana wartość w życiu społecznym.

życia, nie mające statusu dzieła, pozyskuje nowych widzów oraz współtwórców spektakli rekrutujących się ze środowiska pozaartystycznego. A wszystko po to, by przypomnieć, pokazać, że teatr nie musi, nie powinien być spetryfikowaną instytucją, służącą nielicznym. Przeciwnie teatr może i powinien być powszechnie dostępny, a ponieważ historycznie rzecz ujmując jest produktem w pełni społecznym, wywodzi się z potrzeb ludzi, toteż warto by zaistniał na nowo dla całego społeczeństwa. Teatr pośród innych dziedzin sztuki zajmuje ważne miejsce w procesie socjalizacji oraz budowaniu kapitału kulturowego. Egalitaryzacja sztuki może zatem przysłużyć się specyficznemu transferowi habitusów¹⁸⁵.

Teatr nie może być jednak postrzegany tylko jako miejsce rozrywki, spotkań towarzyskich, nie wolno nie dostrzegać możliwości społeczno-pedagogicznych, jakie w nim drzemią, a które da się określić mianem wsparcia w obszarze współczesnego życia, swoistego instrumentu regulującego i tworzącego ład i porządek społeczny, budującego — szeroko rozumiane — poczucie tożsamości, wspólnotowości i bezpieczeństwa.

W sytuacji dynamicznych przemian i konsekwencji, jakie im towarzyszą, zasadnym wydaje się „zaangażowanie” teatru do działań usprawniających codzienne funkcjonowanie społeczne. Aby to było możliwe, niezbędne są zintegrowane działania obu stron, to znaczy: inicjatywa, pomysł twórców teatralnych na wspólną realizację projektu i zaangażowanie lokalnej społeczności oraz chęć włączenia się do pracy i współtworzenia spektaklu. Kreowanie postaw twórczych wydaje się cywilizacyjnym nakazem, a nie tylko możliwością wyboru. Proces ów może dokonywać się na drodze różnorodnych form edukacyjnych, także poprzez wykorzystanie sztuki teatralnej. Sztuka jako środek emancypacji społecznej może wyrażać się w interpretacji dzieła i odniesieniu go do własnej biografii, odpowiednio ją modelując. Nabywanie umiejętności interpretacji sztuki, postrzeganie jej jako przestrzeni emancypacji, daje szansę indywidualnego odbioru. Każdy tekst, sztukę można bowiem różnie interpretować. Według koncepcji C.S. Halla¹⁸⁶, możliwe są trzy sposoby dekodowania tekstu. Pierwszy jest zgodny z założeniami nadawcy — kod dominujący. Drugi jest całkowicie sprzeczny z intencjami nadawcy — kod opozycyjny. Trzeci typ to dekodowanie negocjowane, reprezentujące elementy akceptujące i opozycyjne.

Znaczenie sztuki teatralnej dostrzegane jest również w systemie oddziaływań resocjalizacyjnych, kompensacyjnych i profilaktycznych. Przykła-

¹⁸⁵ P. Bourdieu, J.C. Passeron: *Reprodukcja. Elementy systemu teorii nauczania*. Tłum. E. Neyman. Warszawa: PWN, 1990.

¹⁸⁶ C.S. Hall: *Encoding/decoding*. In: *Culture, Media, Society*. London 1980; za: Z. Melosik: *Postmodernistyczne kontrowersje wokół edukacji*. Toruń—Poznań: Edytor, 1995, s. 224—225.

dem takiego zastosowania sztuki jest twórcza resocjalizacja, zaproponowana m.in. przez Marka Konopczyńskiego, nie tylko normująca powikłane losy ludzkie, ale stwarzająca realne możliwości pełnego uczestnictwa w społeczeństwie¹⁸⁷.

Teatr, zwracając się do całego społeczeństwa — wszystkich klas społecznych, grup wiekowych — motywuje je do aktywności, do zmiany, do odpowiedzialności za siebie i innych. Ten kredyt zaufania, jakim twórcy teatralni obdarzają społeczeństwo, to szansa na budowanie pozytywnych relacji, tak rodzinnych, jak i społecznych, to odczucie własnej wartości, to przeświadczenie o byciu potrzebnym i współtworzeniu rzeczywistości oraz byciu pełnoprawnym członkiem danej społeczności.

Najistotniejszym w owym szeroko pojmowanym działaniu człowieka w kulturze jest przekonanie, że kultura/sztuka nie jest czymś sztucznym i niedostępnym, ale przeciwnie — jest wspólnym dobrem, które może służyć człowiekowi w codziennych zmaganiach, rewitalizując i usprawniając jego życie.

Ogólny zarys obszarów zainteresowań problematyką kultury i sztuki w koncepcji pedagogiki społecznej Heleny Radlińskiej

Określając, czym jest pedagogika, Helena Radlińska, zauważała, „że jest sztuką przystosowywania nowych pokoleń do warunków życia najbardziej natężonego i płodnego, zarówno dla osobnika, jak i dla gatunku”¹⁸⁸.

W określeniu tym pozornie wskazującym na pewnego rodzaju ograniczenie, jakie można odczytać w pojęciu „przystosowywanie”, zawarta jest myśl sugerująca wszelako aktywność w życiu, zorientowaną nie tylko na przystosowanie, ale i przeobrażanie, dokonywanie zmian, otwartość na przyszłość.

Zarówno „przystosowywanie”, jak i „wychowanie” odbywają się w określonej przestrzeni społecznej, tym samym korzystając z szeregu elementów ją wypełniających. Paul Bergemann mówił, iż: „Wychowanie jest funkcją społeczną. [...] Naczelnym zjawiskiem w życiu społecznym jest rozwój kultury, powołaniem człowieka — tworzenie i doskonalenie kultury swego narodu, rolę narodów — wnoszenie zdobyczy kulturalnych w życie ludzkości.

¹⁸⁷ M. Konopczyński: *Metody twórczej resocjalizacji*. Warszawa: PWN, 2007.

¹⁸⁸ H. Radlińska: *Stosunek wychowawcy do środowiska społecznego. Szkice z pedagogiki społecznej*. Warszawa: „Nasza Księgarnia”, SP. AKC. ZNP, 1935, s. 10.

Każda praca, każde usiłowanie, by jakiś ideał kulturalny w czyn wcielić, sprzyja rozwojowi ludzkości. [...] Nieśmiertelność i wielkość człowieka leży w tym, że ze wszystkich zdobyczy ducha ludzkiego może korzystać, dziedzićzy rezultaty wszystkich prac przez poprzednie pokolenia podejmowanych i jest twórcą nowych dóbr dla swego narodu i ludzkości”¹⁸⁹.

W znacznym stopniu refleksje wspomnianego autora wytyczały kierunek myślenia, zainteresowania wreszcie przestrzeń działania H. Radlińskiej, znakomitego polskiego pedagoga, twórczynię polskiej pedagogiki społecznej.

Rezultatem jej działalności społecznej, naukowo-badawczej i pedagogicznej było wyodrębnienie i instytucjonalizacja polskiej pedagogiki społecznej, rozumianej jako teoria pracy społeczno-wychowawczej. Dyscyplina ta od początku sytuowana była w kręgu nauk praktycznych, a te ujmują wszystkie działy wiedzy zorientowane na badania nad celowym przekształcaniem i tworzeniem nowej rzeczywistości¹⁹⁰.

W przestrzeni potrzeb odradzającego się kraju rozwijały się nurty pedagogiczne zorientowane na społeczne problemy i ich usprawnianie. Dla H. Radlińskiej dopełnienie „pedagogiki” określeniem „społeczna” wiązało się z określonym charakterem działalności, zarówno oświatowej, jak i wychowawczej, prowadzonej w społeczeństwie, dla społeczeństwa i przez to społeczeństwo. W środowisku społecznym odnajduje H. Radlińska „lepszé jutro”. Dla niej pedagogika społeczna interesuje się głównie wydobywaniem i pomnażaniem sił twórczych człowieka, ich usprawnianiem ku wspólnemu działaniu dla dobra ogółu. Tym samym nadawała wychowaniu rolę szczególną. To ono „w imię ideału siłami człowieka [...] przetwarza dzień dzisiejszy”¹⁹¹.

Odwołując się do koncepcji przystosowania P. Bergemanna, H. Radlińska z czasem rozszerzyła sposób postrzegania wychowania, interpretując je nie tylko jako funkcję społeczną przystosowania jednostek do warunków bytu, ale również jako służbę nieznanemu, czyniąc z wartości środki do przetwarzania i ulepszania życia, oraz pomocy wychowawczej realizowanej we wszystkich obszarach życia zbiorowego¹⁹².

Dlatego zapewne uważała, że proces ten odbywa się w trzech sferach rozwojowych: w toku wzrostu jednostki, w toku jej wrastania w społeczeństwo, w wprowadzaniu jednostki w wartości kulturalne. Każdy z etapów

¹⁸⁹ H. Radlińska: *Pisma pedagogiczne*. T. 1: *Pedagogika społeczna...*, s. 7.

¹⁹⁰ Zob. J. Piekarski: *U podstaw pedagogiki społecznej. Zagadnienia teoretyczno-metodologiczne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007; K. Krzeczkowski: *O stanowisku nauk praktycznych*. „Nauka Polska” 1936, T. 21, s. 45–67.

¹⁹¹ H. Radlińska: *Oświata i kultura wsi polskiej. Wybór pism*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1979, s. 35.

¹⁹² Zob. L. Chmaj: *Kierunki i prądy pedagogiki współczesnej*. Warszawa–Wilno: Nasza Księgarnia, 1938, s. 466–468.

zależny jest od uwarunkowań środowiskowych. Ale by rezultaty wychowania były jak najbardziej pożądane, istotne jest zwrócenie bacznej uwagi na uczestnictwo jednostki w kulturze. Trzeci etap winien odbywać się poprzez inicjowanie sytuacji, które pozwolą jednostce dostrzec dobra kulturalne, ich wartość i znaczenie, jakie mają w życiu. Edukacja kulturalna pozwoli z czasem na samodzielne poruszanie się w świecie kultury, dokonywanie wyboru, ocenę użyteczności, piękna, wreszcie wypracowania potrzeby kontaktu ze sztuką, która nie tylko dostarcza przeżyć emocjonalnych, ale może być czynnikiem usprawniającym codzienne życie¹⁹³.

Fundamentem działań H. Radlińskiej była myśl: „Pedagogikę społeczną interesuje przede wszystkim wzajemne oddziaływanie wpływów środowiska i przekształcających środowisko sił jednostek w ich związkach odnajduje cele stawiane”¹⁹⁴.

Rolę szczególną w procesie melioracji środowiska, a dalej skuteczności i rezultatów wychowania H. Radlińska upatrywała w środowisku niewidzialnym. Wspomniane wartości środowiska niewidzialnego to obyczaje, idee czy wartości kultury duchowej. „Czynniki niewidzialne środowiska posiadają największe znaczenie dla wychowania, gdyż dzięki nim może się dokonywać przekształcanie życia, owo »ulepszanie« będące celem wychowawczym. Wartości środowiska niewidzialnego mogą mieć decydujący wpływ na motywy postępowania, jeśli rozbudzą w człowieku potrzebę ożywienia w sobie wybranych dóbr, jeśli nauczą ich wartościowania i wyboru”¹⁹⁵.

To za sprawą kultury, różnych dziedzin sztuki — literatury, muzyki, plastyki i teatru — człowiek może i powinien przeobrażać swoje życie, aktywnie je tworząc i pielęgnując nabyte wartości i umiejętności. Lepiej żyć i efektywniej pracować.

Owo sprawne funkcjonowanie w środowisku lokalnym zależy od postaw, jakie jednostka reprezentuje. H. Radlińska wyróżniła trzy zasadnicze postawy: postawę bierną, wyrażającą się w uległości i przystosowaniu do istniejących warunków; postawę obronną, charakteryzującą się odrzuceniem pewnych wpływów, którym nie chcemy się poddać i postawę twórczą (czynną), najbardziej pożądaną dla zachowania wartości kulturalnych i kreowania nowych. Postawa aktywnej partycypacji również współcześnie jest jak najbardziej pożądaną społecznie. Kreatywność w kulturze, w życiu społecznym to forma pomocy sobie i innym, to możliwość pozyskania uznania w środowisku i odczucia bycia jednostką wartościową¹⁹⁶.

¹⁹³ Zob. A. Kamiński: *Wstęp*. W: H. Radlińska: *Pisma pedagogiczne*. T. 1: *Pedagogika społeczna...*, s. XXVII.

¹⁹⁴ H. Radlińska: *Stosunek wychowawcy do środowiska społecznego...*, s. 15.

¹⁹⁵ A. Kamiński: *Wstęp...*, s. XXXIV.

¹⁹⁶ W. Żardecki: *Klasyczna pedagogika...*, s. 171.

Jakakolwiek zmiana, przebudowa społeczna w pełni możliwa jest wraz z przeobrażeniami w sferze kultury i oświaty.

Aby upowszechnić oświatę, przyczynić się do podniesienia poziomu kultury, podejmowano konkretne działania. „W praktyce doprowadza to do zakładania uniwersytetów powszechnych i bibliotek, do budowania [...] ognisk w Domach Ludowych, do stwarzania zainteresowań przez teatr o odpowiednim repertuarze, przez kino oświatowe i wystawy”¹⁹⁷.

Co istotne, tym działaniom zorientowanym na poznawanie i wykorzystywanie kultury H. Radlińska przypisywała potrzebę aktywnego uczestnictwa jednostki. Była orędownikiem współuczestnictwa w kulturze poprzez własną twórczość, akcentowała potrzebę i jakość doznań artystycznych, które mają siłę kompensującą szarżyznę i monotonię codzienności¹⁹⁸.

Znaczącą rolę kultury w codziennym życiu całego społeczeństwa dostrzegał Kazimierz Kornilowicz. Swoją koncepcję pracy kulturalno-oświatowej, kierowanej do wszystkich grup wiekowych, określał mianem pomocy w tworzeniu. W działaniach zorientowanych na upowszechnienie kultury wyróżnił on dwa kierunki: „upowszechnienie dorobku kultury, wzbogacanie tego dorobku aktywnością twórczą, którą można rozwijać na każdym poziomie wykształcenia”¹⁹⁹. Dążenie do aktywizacji twórczej społeczeństwa, pracy kulturalnej było w ówczesnych czasach priorytetem w działalności naukowo-badawczej i popularnonaukowej, wielu przedstawicieli realizujących idee pedagogiki społecznej²⁰⁰.

Realizując ideę upowszechnienia oświaty i kultury w społeczeństwie, twórczyni pedagogiki społecznej postulowała wielokierunkowe kształcenie przyszłych pracowników społeczno-oświatowych. Stąd idea zaangażowania, takich postaci jak: Stefan Czarnowski — historia kultury, Sergiusz Hessen — organizacja życia kulturalnego i sztuki czy Aleksander Zelwewicz — jednej z najwybitniejszych postaci w historii teatru polskiego²⁰¹.

Skupiając uwagę na jednej z dziedzin sztuki — teatrze — warto zauważyć, iż w początkach minionego stulecia znaczna część społeczeństwa praktycznie nie dostrzegała potencjału, jaki od wieków niesie ze sobą teatr, i jakie korzyści społeczne, w zakresie indywidualnym i zbiorowym, może przy-

¹⁹⁷ H. Radlińska: *Oświata i kultura...*, s. 173.

¹⁹⁸ Zob. H. Radlińska: *Stosunek wychowawczy do środowiska społecznego...*, s. 62.

¹⁹⁹ R. Wroczyński: *Pedagogika społeczna*. Warszawa: PWN, 1979, s. 62.

²⁰⁰ „Koncepcja pracy kulturalnej jako „pomocy w tworzeniu” miała w owym czasie wielu zwolenników. Rozwijana była na łamach czasopism, a jej rzecznikami byli: Jędrzej Cierniak (»Teatr Ludowy«), Władysław Radwan i Ignacy Solarz (uniwersytety ludowe), Eustachy Nowicki (teoria oświaty dorosłych), oraz działacze oświatowi o orientacji »ludowej«, tacy jak: Antoni Konewka, Kazimierz Maj, Feliks Popławski, Zygmunt Kobyliński, i robotniczej: Władysława Wejchert-Szymanowska, Robert Froelich i inni”. R. Wroczyński: *Pedagogika...*, s. 62.

²⁰¹ Zob. A. Radziewicz-Winnicki: *Pedagogika społeczna...*, s. 73.

nieść udostępnienie i upowszechnienie tej dziedziny sztuki wśród całej społeczności. Przeciwstawieniem tego stanowiska była myśl o demokratyzacji kultury/sztuki, by uczynić ją potrzebą dnia codziennego, należy zmienić sposób myślenia: kultura/sztuka nie może być przywilejem. Nie może dzielić społeczeństw, ale je integrować, dlatego należy zlikwidować dystans kulturalny między poszczególnymi klasami społecznymi²⁰². Tym samym uaktywnić potrzebę kontaktu, uczestniczenia i współtworzenia kultury.

Prezentowane wówczas stanowiska reprezentowane są również współcześnie. Słychać głosy optujące za elitarnością teatru, ale i to bodaj znaczniejsza grupa — włączając w nią samych twórców — podejmuje działania mające na celu upowszechnienie tej dziedziny sztuki.

Rozważając zagadnienie wprowadzania społeczeństwa w świat kultury, posługujemy się dwoma — wcale nie tożsamymi — pojęciami, to jest: „udostępnianie” i „upowszechnianie”. Na różnicę owych określeń zwracali trafnie uwagę Stefan Szuman i Maksymilian Siemieński. **„Udostępnianie”** kultury polega na wysiłkach ustawodawczych, organizacyjnych, finansowych, powodujących powstawanie instytucji i placówek zaopatrzonych w odpowiednie środki działania — lokale, sprzęt budżet etc. Natomiast **upowszechnianie** kultury polega na zabiegach powodujących budzenie zainteresowań i potrzeb w zakresie określonych wartości kultury oraz pragnienie zdobycia (interioryzacji) tych wartości”²⁰³.

Realna wartość kontaktu jednostki z instytucjami kultury wyraża się nie tylko w konsekwencjach indywidualnych — nabywanie kompetencji, ale również społecznych — rozwój tolerancji, kreowanie infrastruktury. „Poznanie instytucji kulturalnych powinno doprowadzać do wskazań, jak z nich korzystać. Gdy ułatwimy bywanie w muzeach, wypożyczanie z bibliotek, nauczymy słuchania w teatrze i na koncertach [...] — przyczynimy się do tego, że wartości środowiska obiektywnego zaczną żyć w wielu ubogich środowiskach subiektywnych. Dla stworzenia i wzmocnienia więzi narodowej i społecznej będzie to miało wielkie znaczenie”²⁰⁴ — pisała H. Radlińska.

Miejsce szczególne, pośród wielu instytucji oddziałujących na życie człowieka, pedagogika społeczna, za sprawą H. Radlińskiej, wyznaczała teatrowi i teatralnym formom pracy. W tym ujęciu, „Teatr, będący najdawniej znaną placówką oddziaływania, zmienia swój charakter w zależności od roli, którą spełnia: zaznajamia z dziełami wybitnymi, poszukuje nowego kształtu artystycznego, [...]”²⁰⁵. Autorka nie tylko dostrzegała możliwości, jakie niosła ze sobą sztuka teatralna, była ona jednocześnie świa-

²⁰² Zob. A. Kamiński: *Funkcje pedagogiki społecznej*. Warszawa: PWN, 1982, s. 59.

²⁰³ Ibidem, s. 57.

²⁰⁴ H. Radlińska: *Stosunek wychowawcy do środowiska społecznego...*, s. 174–175.

²⁰⁵ Eadem: *Pisma pedagogiczne*. T. 1: *Pedagogika społeczna...*, s. 273.

doma, że powszechne zainteresowanie teatrem należy dopiero ukształtować w ramach praktyki oświatowej i kulturalnej. Znakomitym czynnikiem wprowadzającym jednostkę w przestrzeń kultury była działalność teatrów dziecięcych. H. Radlińska niejednokrotnie zwracała uwagę, że: „Dzieci ze środowisk nędzy za mało znają język literacki, za mało mają przeżyć na tle słowa. Teatr dziecięcy, teatr marionetek, przedstawienia arcydzieł dramatycznych, pogadanki, zbiorowe recytacje itd. mogą się przyczynić w znacznej mierze do skompensowania tego braku”²⁰⁶.

W działaniach wychowawczych niezmiennie istotną rolę odgrywa komunikacja pomiędzy poszczególnymi osobami. Największy aspekt wychowawczy ma żywe słowo w sytuacji bezpośredniego spotkania mówcy i słuchacza. Nabiera ono dodatkowych walorów, gdy staje się narzędziem indywidualnej twórczości, wyrażającej się np. w działalności teatralnej. Dlatego ówczesnie tak istotną rolę wychowawczą przypisywano kołom dramatycznym i teatrom szkolnym. Poza szkołami instytucje te prowadziły swoją działalność najczęściej, w powszechnie wówczas funkcjonujących, domach ludowych. Już wtedy zainteresowanie tą formą aktywności, rozwoju było stosunkowo duże. Za sprawą osób zaangażowanych w krzewienie oświaty i kultury, świadomych korzyści, jakie w codziennym życiu może odegrać sztuka dramatyczna, rozwijały się różne formy działalności scenicznej przeznaczonej zwłaszcza dla dzieci i młodzieży, nie wyłączając jednak osób starszych.

Przykładem animacji kulturalnej, aktywizacji młodzieży szkolnej był teatr młodzieżowy. Ideę tę w okresie Drugiej Rzeczypospolitej rozwijali m.in. Lucjusz Komarnicki i Zdzisław Kwieciński²⁰⁷.

Dostrzegając potrzeby związane z organizacją i upowszechnieniem oświaty wśród dorosłej części społeczeństwa, po zakończeniu II wojny światowej na wniosek Departamentu Oświaty i Kultury Dorosłych Ministerstwa Oświaty, został opracowany projekt ustawy dotyczący oświaty dorosłych. Projekt zawiera sześć rozdziałów traktujących o potrzebie upowszechniania dorobku kulturalnego, zakładania i organizowania bibliotek i czytelni, muzeów i teatrów. Projekt ustawy uwzględniał też potrzebę szerzenia oświaty, prowadzenia edukacji permanentnej poprzez organizowanie kursów i rozwijanie działalności placówek oświatowych i kulturalnych.

Świadomość roli i możliwości, jakie daje wykształcone społeczeństwo, w odbudowie i rozwoju kraju w zakresie gospodarczym, społecznym i kulturalnym, była w okresie konstituowania pedagogiki społecznej, olbrzymim postępem cywilizacyjno-kulturowym. Fakt, że twórczyni polskiej

²⁰⁶ Eadem: *Stosunek wychowawcy do środowiska społecznego...*, s. 163.

²⁰⁷ Za: R. Wroczyński: *Pedagogika...*, s. 218–219; zob. L. Komarnicki: *Teatr szkolny*. Warszawa: PIW, 1926; Z. Kwieciński: *Samodzielny teatr w szkole*. Warszawa: PIW, 1933; S. Cybulski: *Przedstawienia teatralne szkolne*. Warszawa: PIW, 1927.

pedagogiki społecznej postulowała nie tylko nabywanie przez społeczeństwo podstawowych umiejętności, jak czytanie i pisanie, lecz była orędowaniem budowy i rozwoju infrastruktury kulturalnej: bibliotek, muzeów, kin oraz teatrów, po to by kultura i sztuka były dostępne nie tylko dla wybranych grup społecznych, ale dla całego społeczeństwa, był świadectwem troski o ówczesne i przyszłe pokolenia, był zaczątkiem demokracji kulturalnej w odradzającym się na nowo państwie polskim.

Prawdą jest, że w perspektywie minionych lat trudno — na gruncie polskim — odnaleźć liczne, udane mariaże sztuki teatralnej z dyscyplinami naukowymi. Przykładem mogą być przywoływane prace z zakresu socjologii F. Znanieckiego, czy z zakresu pedagogiki H. Radlińskiej, w których autorzy nawiązywali do roli i miejsca teatru w procesie socjalizacji i wychowania. W minionych dekadach co prawda pojawiały się liczne prace obejmujące historię czy współczesność teatru, oraz pozycje z zakresu edukacji teatralnej realizowanej głównie wśród dzieci i młodzieży²⁰⁸, ale brakuje opracowań ukazujących możliwości włączenia teatru w procesy rewitalizacyjne poszczególnych środowisk dotkniętych szeroko rozumianym upośledzeniem społecznym.

„Nauka polega przede wszystkim na rozwiązywaniu problemów społecznych, opierając się na uzasadnionych twierdzeniach o otaczającej jednostkę rzeczywistości”²⁰⁹. Toteż w kontekście prowadzonych analiz zasadnym wydało się zaprezentowanie stanowisk kilku dyscyplin, które postrzegają kulturę i sztukę jako komplementarny obszar swoich poszukiwań badawczych. Zamyśłem moim było wskazanie tych dyscyplin społecznych, z których każda w swoim szerokim *emploi* badawczo-poznawczym, uwzględnia kulturę i sztukę, dając tym samym wyraz ich istotności w procesach naukowo-badawczych nauk społecznych, jak również w praktyce codziennej.

²⁰⁸ Zob. *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 1: *Teatr w świecie*; T. 2: *Świat w teatrze*. Red. M. Karasińska, G. Leszczyński. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 2007.

²⁰⁹ A. Radziewicz-Winnicki: *Pedagogika społeczna...*, s. 16.

Rozdział II

Teatr w przestrzeni życia człowieka

Realizując swoje życie w obszarze kultury, jednostka na co dzień korzysta z jej bogactwa i dorobku minionych pokoleń. Coraz częściej człowiek nie pozostaje tylko konsumentem, ale świadomym jej (kultury) kreatorem. Postawa ta jest powodowana nie tylko indywidualną potrzebą, ale w znacznej mierze wymogami cywilizacyjnymi. Obecnie indywidualna kreatywność (twórczość) jest szczególnie pożądana, zwłaszcza że chodzi o to, by zachować egzystencjalną i społeczną równowagę. Odwołując się do koncepcji społeczno-artystycznej Josepha Beuysa, można zauważyć, że: „Każdy powołany jest do kreatywności w swoim obszarze działania. [...] każdy wezwany jest do przekształcania świata, tak jak robi to rzeźbiarz w swej twórczej pracy, oddziałując na blok czystego marmuru. Owym marmurem może być materiał z każdej sfery rzeczywistości ludzkiej, także struktury społeczne”¹.

Zaangażowanie i aktywność w codziennym życiu stają się niezbędnym warunkiem powodzenia w realizacji planów i aspiracji. Są czynnikami umożliwiającymi korzystanie z dóbr społecznych oraz kształtowanie własnego życia. Warunkiem powodzenia w satysfakcjonującej realizacji codzienności jest posiadana wiedza oraz kompetencje. Związki między wiedzą i kulturą (sztuką) dostrzegane były od zawsze. Zwraca na nie uwagę również J. Beuys: „[...] cała ludzka wiedza pochodzi ze sztuki. Każda zdolność pochodzi ze zdolności artystycznej człowieka, a to znaczy być kreatywnym”². W całokształcie kultury sztuka, jej poszczególne dziedziny, zawsze zajmowały znaczące miejsce. Wynikało to nie tylko z artystycznego

¹ J. Kaczmarek: *Joseph Beuys: od koncepcji artystycznej do teorii społecznej*. „Kultura i Społeczeństwo” 1995, nr 1, s. 67.

² Ibidem.

kunsztu poszczególnych artystów, ale z możliwości praktycznego jej wykorzystania w codzienności. Takim przykładem sztuki, od swych początków tworzonej przez reprezentantów niemal wszystkich stanów społecznych, na ich praktyczny użytek jest teatr. Jak wskazują źródła historyczne, instytucja ta zawsze pełniła szereg funkcji, w tym społecznych, reagując na nowe zjawiska.

Tak jak w przeszłości, również obecnie — zapewne w jeszcze większym wymiarze — teatr jest (może być) doskonałym narzędziem regulującym codzienne życie w procesie rewitalizacji społecznej.

Uwzględniając możliwości teatru/sztuki teatralnej w aktywizowaniu lokalnych społeczności do podjęcia działań, zarówno indywidualnych, jak i grupowych, w procesie rewitalizacji, zasadnym było przedstawienie miejsca teatru w strukturze kultury, zarysowanie historycznej perspektywy obecności tej dziedziny sztuki w życiu człowieka, akcentując jej odwieczne społeczne funkcje.

Miejsce teatru w kulturze

„Kultura” jest jednym z najczęściej używanych pojęć w naukach humanistycznych oraz społecznych, które oznacza dbałość i pielęgnowanie tego, co już zostało stworzone i stanowi określoną wartość, ale także i realizację potrzeb i działań, które mają dopiero przynieść oczekiwane rezultaty. W literaturze przedmiotu zgodnie uważa się, że pojęcie „kultura” wywodzi się z języka łacińskiego od słowa *cultura agri*, oznaczającego zarówno uprawę, jak i uszlachetnianie roli. „W I w. p.n.e. Cynceron przeniósł ten termin na teren humanistyki dla określenia uprawy i uszlachetnienia życia duchowego”³.

Kultura jest zjawiskiem dynamicznym, niejednorodnym i bardzo złożonym, dlatego nie można ująć jej za pomocą jednej definicji lub teorii. Wielość owych określeń oraz teorii, jakie odnajdujemy w piśmiennictwie naukowym, jest świadectwem rozwoju kultury oraz próby poszukiwań badawczych. Teorie te, niekiedy dość odmienne, nie rywalizują ze sobą, lecz stanowią uzupełnienie i dookreślenie tego zjawiska.

W różnych koncepcjach kultury, licznych reprezentantów nauk społecznych, np. B. Malinowskiego, F. Znanieckiego, C. Kluckhohna, odnajdujemy kategorię działania, przypisaną człowiekowi, warunkowaną bądź

³ E. Włodarczyk: *Kultura*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. Red. T. Pilch. T. 2. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Zak”, 2003, s. 950.

potrzebami indywidualnymi lub społecznymi, bądź tradycją kultywowaną w danej społeczności, albo pewnymi nakazami moralno-prawnymi, jakkolwiek zaakceptowanymi, to jednak ograniczającymi absolutną wolność.

Odczytując kulturę w rozumieniu Alfreda Kroebera⁴, postrzegamy ją jako sposób myślenia, odczuwania i działania zwyczajowo przyjęty przez społeczeństwo. Uwzględniając zadaną aktywność człowieka, bez względu na jej zakres i wymiar, pewne jest, że każda jednostka, uczestnicząc w życiu, uczestniczy w kulturze. Z kolei realizując indywidualny scenariusz życiowy, jest twórcą kultury. W kulturze wyróżniamy dwa podstawowe komponenty:

1. Materialny, a zatem wszystko to, co człowiek zdołał wytworzyć, czyli przedmioty konkretne i dotykalne.

2. Niematerialny, wszelkie duchowe skutki aktywności społeczeństwa, jak: normy, wartości, symbole, gesty i język.

Kultura — jej poszczególne elementy, formy — może być również odczytywana jako fakt społeczny, któremu Emil Durkheim przypisuje dwa obszary znaczeniowe: „faktem społecznym jest wszelki sposób postępowania, utrwalony lub nie, zdolny do wywierania na jednostkę zewnętrznego przymusu; albo inaczej: taki, który jest w danym społeczeństwie powszechny, mający jednak własną egzystencję, niezależną od jego jednostkowych manifestacji”⁵.

Kultura jest też, zgodnie z teorią dyfuzjonizmu kulturowego, swoistym systemem, strukturą elementów, które, tworząc określone kody, służą komunikacji międzyludzkiej. W ciągu wieków każde społeczeństwo tworzyło odrębny i sobie znany oraz w pełni zrozumiały system znaków, stanowiący o indywidualności, odrębności historycznej, geograficznej i kulturowej danej grupy osób. Żyjąc w określonej przestrzeni, ludzie tworzyli dla siebie i członków swojej społeczności, dopiero z czasem, gdy możliwa była wymiana towarów, rozprzestrzenianie się myśli, usług, gdy nastąpił rozwój cywilizacji, dobra tworzone przestały mieć już tylko charakter lokalny, a kultura poszczególnych społeczeństw zaczęła się upowszechniać. Nie zmienia to faktu, że kultura społeczeństwa zawsze była i jest taka, jacy są jej członkowie. Natomiast cechy jednostek tworzących to społeczeństwo są takie, jaka jest kultura. Nie sposób nie zauważyć, „że kultura [...] dostarcza surowego materiału, z którego jednostka formuje swoje życie. Jeśli ten surowiec jest ubogi, cierpi na tym jednostka, jeśli natomiast jest bogaty, jednostka zyskuje szansę wykorzystania swoich możliwości”⁶.

⁴ Ibidem, s. 953.

⁵ E. Durkheim: *Zasady metody socjologicznej*. Tłum. J. Szacki. Warszawa: PWN, 2000, s. 41.

⁶ E. Włodarczyk: *Kultura...*, s. 956.

Kwestią zasadniczą pozostaje, obok pojawiającej się szansy, zaistniałych uwarunkowań, umiejętność i celowość jej wykorzystania. Aby skorzystać z niej, potrzeba nie tylko świadomości jej istnienia, ale też wiedzy i umiejętności pozwalającej na jej odczytanie i zastosowanie. To z kolei jest możliwe dzięki edukacji i chęci podjęcia zmian.

Andrzej Szpociński zauważa, że w każdym społeczeństwie, w każdej epoce historycznej był zdefiniowany określony kanon kulturowy. Kreowany przez twórców, a także sytuację społeczno-polityczną był symbolem danych czasów, płaszczyzną odniesienia czy celem poznania. Kolejne epoki tworzyły nowe kanony adekwatne do ówczesnych potrzeb, czasów i wydarzeń. „Sytuacje gwałtownych przemian społeczno-politycznych są zarazem okresami radykalnych zmian w kanonie kulturowym. Jesteśmy uczestnikami takich przeobrażeń i świadkami przebudowy kanonu kulturowego. W roku 1990 »człowiek kulturalny« nie może nie znać *Dziennika pisanego nocą* Grudzińskiego [...]. Istnieją dwa podstawowe wskaźniki informujące nas o perspektywie, z jakiej budowany jest kanon: jego struktura czasowa oraz treści przypisane elementom konstytuującym go. Kanon budowany z perspektywy grupy narodowej ma nieuporządkowaną strukturę czasową [...] nie wykazuje żadnych związków z tym, jaki dystans czasowy dzieli je od współczesności. Kanon taki charakteryzuje się także wyeksponowaniem wartości i idei istotnych dla całej zbiorowości”⁷. Wartości „wnoszone” przez poszczególne elementy obowiązującego kanonu kulturowego mają także walor pozaartystyczny i służą budowaniu społecznie pożądanego perspektywy wspólnej egzystencji. W przestrzeni szeroko ujmowanej kultury, wraz z jej dorobkiem duchowym i materialnym, odnajdujemy znacznie węższy obszar, zwany sztuką. Czym jest, jak ją definiować i postrzegać, komu i czemu ma służyć, jaki jest cel jej powstawania? Te i inne pytania wydają się niezmiennie od wieków. Nawet wnikliwa analiza materiałów źródłowych nie pozwala nam odnaleźć zbyt wielu definicji, a tym bardziej jednej całościowo ujmującej to, czym jest sztuka. Twórcy oraz osoby naukowo zajmujące się sztuką unikają precyzyjnego jej określania, stosując częściej przy czynkowe wyjaśnienia odnoszące się do danej dziedziny.

Szukając definicji, często odwołujemy się do przymysłów starożytnych filozofów, ujmujących sztukę jako piękno widziane przez artystę⁸. Piękno jest jedną z najgłębszych ludzkich potrzeb, może nie zawsze w pełni uświadamioną, ale zawsze obecną⁹. Piękno to impuls do zachwytu, ale też moty-

⁷ A. Szpociński: *Kanon kulturowy*. „Kultura i Społeczeństwo” 1991, nr 2, s. 55–56.

⁸ Zob. K. Estreicher: *Historia sztuki w zarysie*. Warszawa: PWN, 1988; U. Eco: *Historia piękna*. Tłum. A. Kuciak. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 2005; U. Eco: *Historia brzydoty*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 2007.

⁹ W. Tatarkiewicz pisał: „Były i są odróżniane trzy najwyższe rodzaje wartości: dobro, piękno i prawda. [...] Zapamiętajmy: piękno od dawna jest w kulturze Zachodu uważa-

wacja do działania. Zasadniczo w każdej kolejnej epoce doświadczano piękna zawartego w sztuce i starano się spożytkować je w codzienności. Przykładowo, w renesansie sztuka była narzędziem poznania naukowego — np. badania Leonarda da Vinci nad perspektywą. Kolejne epoki rozwijały związek wiedzy i sztuki, upatrując w nim siły rozwoju społeczeństw. Nawet jeżeli nie wszyscy dostrzegali w sztuce społeczne wartości i jakkolwiek byśmy sztuki nie oceniali, nie można zaprzeczyć, iż jest ona wyrazicielem i nośnikiem wartości, którym nadaje sens¹⁰.

We wspomnianych już dyskusjach, trwających wieki, artyści oraz reprezentanci różnych dyscyplin naukowych, zarówno w przeszłości, jak i współcześnie, podejmują wspólne działania mające na celu skonstruowanie pełnej odpowiedzi lub przynajmniej przedstawienia zarysu, obszaru, czym jest, co obejmuje i czemu służy sztuka. Na bazie rozlicznych dialogów, można z całą pewnością stwierdzić, iż „sztuka jest przywoływaniem piękna, stwarzaniem wizji, odbiciem warunków życia, jest wyrazem formy i materii, jest stanem psychicznym, często nawet patologicznym, jest wyrazem wiary, przekazem rozumu jak pismo, harmonii jak dźwięk muzyczny. Jest wyrazem uczuć i nerwów, zwątpień i niepewności człowieka, jego miłości, ambicji i potrzeb”¹¹.

Ciekawe stanowisko reprezentował znakomity rosyjski pisarz Lew Tołstoj, analizując pojęcie i istotę sztuki. Otóż w jednym ze swych dzieł *Co to jest sztuka?* z 1898 roku określił pojęcie sztuki jako świadomą działalność ludzką, zmierzającą do przekazywania uczuć tym, którzy w ten sam sposób owych uczuć doświadczają. Charakteryzując artystę, określił go jako osobę, która za pomocą gestu, mimiki, słowa, ruchu, form plastycznych wywołuje i utrwała własne wizje, przeżycia, wiedzę, czasem wiarę¹².

Tołstoj wysuwał — zgoła odmienne od metafizycznych koncepcji, stworzonych przez starożytnych myślicieli, przeciwstawiał się też jemu współczesnym, niedoceniającym roli sztuki w życiu codziennym — wnioski sugerujące, że „Sztuka łączy ludzi o pokrewnych reakcjach. Jest nieodzowna dla życia cywilizowanego i postępu, zarówno indywidualnego, jak i zbiorowego”¹³. L. Tołstoj dostrzegał w sztuce to, co inni uznawali za mało znaczące lub wręcz zbędne w ludzkiej egzystencji. Można powiedzieć, iż swoimi poglądami w tej dziedzinie wyprzedzał epokę, jego wizje właściwie dopiero współcześnie są w pełni zrozumiałe. Znamienne jest też to, że

ne za jedną z trzech najwyższych wartości”. Idem: *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa: PWN, 1982, s. 9.

¹⁰ Zob. K. Estreicher: *Historia sztuki...*, s. 8.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

dostrzegał on, będąc pisarzem, inne dziedziny sztuki istniejące poza literaturą, widząc ich realną wartość. Jego intencją było nadanie sztuce pewnego zakresu praw i obowiązków moralnych. Trafnie przeczuwał, że w przyszłości nastąpi wzrost zainteresowania sztukami plastycznymi. „Przywykliśmy — głosił — uważać za sztukę tylko to, co słyszymy i widzimy w teatrach, na koncertach i wystawach; razem z budynkami, posągami, poematami [...]. Ale wszystko to jest drobną częścią sztuki, przy pomocy której komunikujemy się między sobą. Całe życie ludzkie przepełnione jest dziełami sztuki”¹⁴.

Skoro sztuka jest tak wszechobecna, niesie ze sobą tyle treści — zarówno współczesnych, jak i gromadzonych przez pokolenia, warto zaangażować ją — poszczególne jej dyscypliny — do rozwoju i wsparcia społecznej codziennej rzeczywistości.

Sztuka jest formą aktywności ludzkiej: artystycznej, intelektualnej i społecznej. Pierre Bourdieu wyróżnia w perspektywie kultury **pola artystyczne** — będące subpolem pola kultury symbolicznej — definiując je jako „system obiektywnych relacji pomiędzy różnorodnymi instytucjami [...] funkcjonalnie zdefiniowanymi przez ich role w podziale pracy przy produkcji, reprodukcji i dyfuzji dóbr symbolicznych”¹⁵. Zasadniczą kwestią jest umiejętność „funkcjonowania” we wspomnianej strukturze pola artystycznego, wyrażająca się w umiejętności odczytywania komunikatów oraz kreowania przestrzeni własnego życia. „Pole artystyczne produkuje swoich odbiorców, kształtując ich habitus (kompleks interioryzacji — system dyspozycji i nieświadomych schematów myślenia, postrzeżeń i działań uwewnętrznionych i wprowadzonych w sferę nawyków — rozciągający się na dziedzinę ocen, stosunku do wartości i emocjonalnych reakcji) oraz wyposażając ich w powiązane ze sobą ściśle: kompetencję i dyspozycję estetyczną”¹⁶. Wspomniane pojęcia „kompetencja” i „dyspozycja” należy rozumieć odpowiednio jako: wiedzę (znajomość) oraz umiejętności. Jednostka wyposażona w owe wartości będzie umiejętnie korzystać z dostępnych dóbr, a także je współtworzyć. Sztuka nie jest tylko artystycznym doświadczeniem, przeżyciem, współcześnie jest — może bardziej niż kiedykolwiek — praktyką społeczną, toteż analizuje się ją coraz częściej w konwencji socjologicznej, postrzegając jako jeden z elementów systemu społecznego, spełniających wobec niego określone funkcje¹⁷.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ P. Bourdieu: *The Market of Symbolic Goods*. „Poetics” 1985, No. 14, s. 17.

¹⁶ Za: I. Rychłowska: *Pole artystyczne. Wybrane elementy teorii Pierre’a Bourdieu a dyskurs polskiej sztuki*. „Kultura i Społeczeństwo” 1994, nr 2, s. 149–150.

¹⁷ Zob. M. Krajewski: *Sztuka jako praktyka społeczna. Miejsce instytucji świata artystycznego w społecznej rzeczywistości*. „Kultura i Społeczeństwo” 1995, nr 1.

Stanowiąc pewną całość, sztuka podlega analizie oraz podziałowi, chociażby z uwagi na dziedziny sztuki, które możemy wyodrębnić. Dokonywanie klasyfikacji bywa niekiedy utrudnione z racji uszczegółowienia i możliwości wyodrębnienia w danej — ogólnej — dziedzinie, pomniejszych, powstałych z czasem na bazie tej głównej. Z pewnością jednak można wyróżnić takie dziedziny jak: muzyka, plastyka, literatura, teatr czy film.

Pamiętając o wartościach, jakie każda z dziedzin wniosła do rozwoju historii ludzkiej cywilizacji, szczególną uwagę należy zwrócić na teatr, który — w moim przekonaniu — jak żadna inna dziedzina łączy w sobie elementy pozostałych dziedzin, będąc w niektórych przypadkach swoistą hybrydą sztuki. Egzemplifikację tego zjawiska stanowią nie tylko współczesne sztuki teatralne, ale również te sięgające czasów starożytnych. Ponadto teatr jako jedyny spośród innych sztuk bazuje na żywej interakcji, stając się artystycznym instrumentem, „porządkującym” społeczną przestrzeń.

„W języku greckim — pisze we wstępie do *Socjologii teatru* Jean Duvi-gnaud — *theamai* znaczy »oglądać«, a *theatron* — teatr jest miejscem, gdzie na widok publiczny wystawia się blade oblicze istoty wyrwanej z »anarchii światłocienia« pospolitego życia, jest instrumentem, który, przedstawiając człowieka, odkrywa go na nowo i czyni z egzystencji ciągły akt twórczy. Teatr jest przeto czymś więcej niż teatrem. Jest sztuką. [...] Jest to jednak sztuka zakorzeniona, najbardziej ze wszystkich sztuk zaangażowana w żywy nurt zbiorowego doświadczenia, najbardziej czuła na wstrząsy, jakie targają życiem społecznym będącym w permanentnym stanie rewolucji, wrażliwa na żmudne postępy wolności [...]. Teatr jest zjawiskiem społecznym. [...] Skoro tylko utwór zetknie się z publicznością, [...] staje się bytem wśród innych bytów, żywą i konkretną rzeczywistością”¹⁸. Aby akt sztuki mógł zaistnieć, potrzebny jest aktor i widz, to co dzieje się pomiędzy aktorem (nadawcą) a widzem (odbiorcą), to zaistnienie komunikatu, to teatr. Powstaje on poprzez werbalne i pozawerbalne komunikaty, gesty, mimikę, ruch, intencję i odczytanie, wreszcie przez chęć nawiązania kontaktu. Potrzeba przeżycia sztuki teatralnej bywa często nieuświadomiona, koniecznością jest jednak, żeby istniała. „To wszystko wskazuje na społeczny, tzn. od społeczeństwa uzależniony i przez nie kreowany byt teatru...”¹⁹.

W ciągu minionych lat status teatru warunkowany był wieloma czynnikami, co powodowało, że obecność w życiu codziennym nie dla wszystkich była dana w równym stopniu. Jedno — przez wieki — na pewno pozostało niezmiennie, to jest społeczny charakter i rola tej instytucji w społeczeń-

¹⁸ Za: A. Hausbrandt: *Teatr w społeczeństwie*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983, s. 11.

¹⁹ Ibidem.

stwach tworzących własną kulturę. Teatr był zawsze środkiem porozumiewania się, wyrażania emocji i nastrojów, przedstawiania indywidualnych i społecznych potrzeb, był wyrazem akceptacji i negacji rzeczywistości. Teatr (sztuka teatralna) był czynnikiem motywującym ludzi do działania i rozwoju. „Badając zadania, jakie są teatrowi przydzielane, określamy tym samym, jakie role są mu wyznaczone w całokształcie życia społecznego, jakie funkcje ma on spełniać. Znajdujemy jednocześnie punkt wyjściowy dla scharakteryzowania oblicza jego jako określonej instytucji społecznej. Stwierdzamy, w jakich postaciach występuje on w doświadczeniach grup społecznych, jak łączy się tu z innymi wartościami całego systemu. Zrazem wchodzimy na drogę, która pozwala nam wnikać w całokształt życia społecznego z całym bogactwem treści kulturowych”²⁰.

Teatr, będąc instytucją społeczną, jest elementem szerszej struktury, w której, zgodnie z teorią strukturalizmu funkcjonalnego, jest ona współodpowiedzialna za harmonię i stabilizację społeczeństwa²¹.

Bez wątpienia w przeszłości — nawet tej bardzo odległej, teatr pełnił wiele funkcji, w jakimś wymiarze organizując i usprawniając życie społeczne. Niemniej jednak wydaje się, odwołując się do literatury przedmiotu oraz do obecnej rzeczywistości, że skala zadań i funkcji, jakie współcześnie wyznacza się teatrowi, upatrując w nim olbrzymich możliwości, jest nieporównywalna.

Reasumując, trudno nie dostrzec bardzo znaczącego miejsca teatru i jego działalności w strukturze szeroko rozumianej kultury, którą wzbo-gaca, kształtuje, rozwija i czyni bliższą człowiekowi.

Teatr w ludzkim doświadczeniu — elementy perspektywy historycznej

Teatr to życie, a zatem podejmując się próby przedstawienia ewolucji (etapów) rozwoju tej formy aktywności człowieka, zauważyć należy, iż teatr towarzyszy ludzkości od zawsze. Jego magia, wielkość polega na pełnej wizualizacji rzeczywistości przy równoczesnym zachowaniu swojej tajemnicy. Tak było u ludów pierwotnych realizujących się głównie w pantomimie, tak jest i obecnie — uwzględniając różnorodność gry aktorów we współczesnym teatrze. Jeżeli teatr jest tak stary jak ludzkość, to zna-

²⁰ A. Hertz: *Funkcje społeczne teatru*. W: A. Hausbrandt: *Teatr...*, s. 79.

²¹ N. Goodman: *Wstęp do socjologii*. Tłum. J. Polak, J. Roszkowski, U. Zielińska. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo s.c., 1997.

czy, że był życiową potrzebą zarówno dla twórców, jak i dla odbiorców. Źródłem, z którego czerpano tematykę do przedstawień, inscenizacji, od zawsze było i jest życie codzienne, w którym dobro i zło toczą ze sobą odwieczną walkę.

Początków sztuki teatralnej należy szukać w ekspresji zachowań, działań ludów pierwotnych. Czynniki, które niemal całkowicie decydowały o życiu człowieka w tym czasie i którym on się w pełni poddawał, były przyroda — słońce, wiatr, woda; religia — wierzenia w bóstwa; później była to historia i folklor. Oskar Eberle, analizując formy teatralne ludów pierwotnych, pisał: „Właściwy prateatr to sztuka zrosnięta z ciałem aktora, ogarniająca wszystkie możliwości natchnionego ciała; jest to najbardziej prymitywna i jednocześnie najbardziej różnorodna, w każdym zaś razie najstarsza sztuka ludzkości. Dlatego dziś jeszcze jest to sztuka najbardziej ludzka i najbardziej przejmująca. Sztuka nieśmiertelna”²².

Założeniem ówczesnego teatru — jak również w wiekach późniejszych — było dostarczenie publiczności bardziej wzruszeń estetycznych niż wierne odtwarzanie akcji. Dopiero od XI wieku zaczęto na scenę wprowadzać tzw. sztuki mieszane, zawierające obok tańca i śpiewu sceny historyczne i z życia społecznego. Ten rodzaj sztuki teatralnej przez lata cieszył się wielkim powodzeniem wśród publiczności.

Jak to często w historii ludzkości bywa, wydarzenia historyczne, swoista dekonstrukcja rzeczywistości staje się osnową nowej konstrukcji, może nie zawsze dla wszystkich przyjaznej, ale z pewnością będącej impulsem rozwoju w danej sferze aktywności człowieka. Jedną z wielu sfer aktywności jest obszar sztuki, jej poszczególne dziedziny. Bez względu na to, czy jest to aktywność zorientowana bardziej na percepcję wytworów sztuki, czy też jest indywidualną działalnością danej jednostki, każda forma zaangażowania niesie ze sobą pozytywne i praktyczne konsekwencje.

Teatr jako instytucja jest nie tylko miejscem doświadczania różnorodnych doznań, ale stanowi nade wszystko artystyczny produkt społeczeństwa, wspólnoty, z czego wynikają liczne konsekwencje. W historycznej perspektywie, bodaj nigdzie tak jak w antycznej Grecji, nie jest (było) to tak czytelne i nigdzie pewnie teatr nie miał tak wielkiego znaczenia. Istniejąca wówczas swoista wspólnota ludzi i bogów, mimo licznych podziałów politycznych pomiędzy miastami, była podtrzymywana i kreowana nie tylko przez dramaty sceniczne, ale również przez igrzyska. A wszystko po to, by osiągnąć cel nadrzędny — poczucie wspólnoty.

Przykład grecki — zamysłu i celowości organizowania teatru dla społeczeństwa i przez to społeczeństwo — wydaje się wartością ponadczasową.

²² Za: M. Berthold: *Historia teatru*. Tłum. D. Żmij-Zielińska. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1980, s. 8.

Wprawdzie na przestrzeni kolejnych stuleci nie zawsze warunki historyczne, a i świadomość organizatorów życia społecznego pozwalały na tak powszechne działania teatru, to jednak nie sposób nie zauważyć, że przynajmniej w pewnym zakresie, sztuka teatralna dążyła do zaistnienia we wszystkich grupach społecznych, dążąc wszelako do rozwoju poczucia ich wspólnotowości.

Okresem historycznym, który bardzo mocno nawiązywał do tendencji — tworzenia wspólnotowości — istniejących w okresie starożytności, było niewątpliwie odrodzenie. Rozwijający się sukcesywnie teatr humanistów zdobywał coraz większe uznanie wśród widzów, spośród których książęta czy dostojnicy kościoła chętnie przyjmowali role mecenasów teatru, co niezbieżnie dowodziło jego miejsca i roli w życiu społecznym. Powszechnym zjawiskiem było budowanie prowizorycznych scen na dziedzińcach uniwersytetów czy gimnazjów, gdzie prezentowali się uznani artyści lub adepci sztuki teatralnej. Powstawały również stowarzyszenia łączące osoby, które były zainteresowane nie tylko percepcją dzieł scenicznych, ale także rozwojem tej dziedziny sztuki i jej popularyzacją wśród całej społeczności. Za pośrednictwem sztuki dramatycznej, na scenie teatru epoki odrodzenia zaistniała tematyka historyczna prezentująca współczesną wymowę. Toteż, zdaniem Jeana de la Taille, w każdym dramacie powinna być sprawnie zawiązana akcja, w której mieści się dobro i zło, patos i uczucie, a to wszystko po to, by „dawały wierny obraz ludzkiego życia, w którym smutek następuje po radości i na odwrót”²³. Teatr odrodzenia miał ukazać nową teorię sztuki oraz nową koncepcję życia, ideałów, wartości opartych na podstawach filozoficznych i teatralno-historycznych, nie odrzucając jednak antycznych wzorów. Tak jak w czasach antycznej Grecji organizowano dla społeczeństwa igrzyska — sportowe i teatralne, tak w okresie odrodzenia organizowano liczne festiwale sztuki scenicznej, które stały się pierwowzorem późniejszych festiwali teatralnych.

Każdy z przygotowywanych — przez daną grupę artystów — festiwali dotyczył konkretnego tematu, wybieranego spośród wielu innych. Tematyka była różnorodna, ale — jak wskazują źródła — zawsze dotyczyła (przynajmniej w pewnym zakresie) problematyki społecznej. Wyboru dokonywali najczęściej przedstawiciele rządzących, możnowładców, co równocześnie dowodziło akceptacji i uznania tej formy teatralnej przez najważniejsze postacie w państwie. Kiedy w 1561 roku namiestnik Niderlandów Małgorzata Parmeńska zaproponowała aktorom trzy tematy: „Czy mądrość nabywa się przez doświadczenia, czy raczej przez naukę?”, „Dlaczego chciwy bogacz pożąda jeszcze większego majątku?”, „Co najbardziej popycha człowieka ku wiedzy i sztuce?”, członkowie grupy wybrali ten ostatni,

²³ Ibidem, s. 272; A. Nicoll: *Dzieje teatru*. Tłum. A. Dębnicki. Warszawa: PIW, 1977.

uzasadniając swój wybór możliwościami krasomówczymi i pomysłowością w zakresie scenografii oraz istotnością tematu²⁴.

Wczytując się w owe tematy z XVI wieku, można odnieść wrażenie, że na przestrzeni minionych stuleci kontekst tematyczny zasadniczo nie uległ zmianie. Nadal autorzy sztuk dramatycznych, szczególnie współcześnie, stawiają swoich bohaterów przed trudnymi wyborami życiowymi, z którymi przychodzi im się zmierzyć w zawikłanej codzienności, którą sami kreują, ale często nie potrafią w niej sprawnie (mądrze i uczciwie) funkcjonować.

Obszar tematyczny nie zmienił się i w kolejnej epoce, w baroku, w którym to niewątpliwie zaznaczyła się dominacja ruchu teatralnego, wyrażającego się w niezliczonych wprost działających aktywnie wędrownych grupach aktorów. I chociaż zasadniczym celem owych grup było stworzenie rozrywki dla publiczności, to często członkowie niektórych, starając się o pozwolenie na występy, zaznaczali, że ich podstawowym dążeniem jest „dostarczenie czcigodnym widzom okazji i powodu do doskonalenia się w poczcliwości i cnotcie wszelakiej”²⁵.

Wraz z nastaniem epoki oświecenia dostrzeżono nie tylko priorytetową rolę rozumu w życiu jednostki, ale również zaakceptowano dążenia do poszanowania godności ludzkiej oraz akceptacji natury. Wielkie wydarzenia historyczne, w tym rewolucja francuska z 1789 roku, dały nadzieję na możliwość zmiany i poprawy bytu ludzi wywodzących się z najniższych stanów. Dokonała się też przemiana w sposobie myślenia, wartościowania. Jakkolwiek byśmy postrzegali czy oceniali okres oświecenia, to w każdym obszarze: politycznym, ekonomicznym, społecznym czy kulturalnym był to okres wielu sprzeczności, które, z jednej strony, utrudniały codzienne życie, z drugiej zaś — stawały się impulsem do poszukiwania rozwiązań, kreując tym samym zmiany, które wyznaczały kierunek postępu, rozwoju.

W owym historycznym okresie filozoficzno-społecznych zmian nie małą rolę miał odegrać teatr. Za sprawą twórców, artystów stał się instrumentem poznania (samowiedzy), miejscem udzielania rad, wskazówek — jak żyć?, jak postępować?; miejscem sporów i rozstrzygnięć. Teatr był nie tylko instytucją zapewniającą rozrywkę, ale i dającą nauki moralne. Stał się wspólną społeczną własnością²⁶. Zaistniała sytuacja „wymusiła” nowy kierunek rozwoju teatru, tak by realizować pewne wymagania. Powstające sztuki musiały przestrzegać reguły prawdopodobieństwa i nakazów moralno-obyczajowych.

Twórcy teatru, autorzy sztuk dramatycznych, dostrzegający dokonujące się w Europie przemiany polityczno-społeczne, byli również świadomi

²⁴ Zob. M. Berthold: *Historia teatru...*, s. 307–308.

²⁵ Ibidem, s. 374.

²⁶ Zob. ibidem, s. 383; zob. A. Nicoll: *Dzieje teatru...*

roli, jaką może (powinien) odegrać teatr w rozwoju i kształtowaniu życia poszczególnych narodów. Refleksje, pomysły i postulaty osób działających na niwie kultury oraz przychylność panujących (rządzących), wydatnie przyczyniły się do popularyzacji i rozwoju teatru narodowego w krajach europejskich. Johann Elias Schlegel, niemiecki dyplomata, literat, twórca krytycznych uwag dotyczących istoty sceny narodowej, uważał, że „każdy dramatopisarz powinien podejmować popularne tematy z życia własnego kraju. Zwłaszcza przy doborze postaci należy pilnie baczyć na obyczaje poszczególnych narodów. [...] Byłoby jednak wskazane nie ograniczać się do przedstawiania spraw rozgrywających się wśród najliczebniej-szych warstw społecznych, lecz uwzględniać także wyższe sfery i zapewnić tym samym widzom przyjemną różnorodność”²⁷. Miała zatem scena narodowa prezentować panujące obyczaje, życie społeczne, kulturę czy usposobienie mieszkańców danego kraju.

Realizm, ugruntowujący na przełomie XVIII i XIX wieku coraz znacznie swoją pozycję w sztuce, nawiązywał do codzienności życia, zmuszał do myślenia i refleksji. Kierunek ów zaznaczył się we wszystkich gatunkach sztuki, również w teatrze. Głównym obszarem zainteresowań stała się świadomość człowieka dotycząca jego rzeczywistości. Istotne stało się dostrzeżenie jego codzienności, środowiska, w którym funkcjonuje, oraz różnych uwarunkowań natury społecznej, które pozwalają mu często na bardzo zróżnicowane zachowania.

W ten nurt poznawania człowieka, jego otoczenia i motywów jego zachowań, już od czasu aktywności literackiej Aleksandra Dumasa (syna), wpisuje się teatr realistyczny, który „stawia sobie za zadanie demaskowanie zła społecznego, roztrząsa zagadnienie stosunku jednostki do społeczeństwa i pragnie być teatrem użytecznym w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu”²⁸.

Owe zamysły tematyczne obecne w twórczości dramatopisarzy XIX wieku, w zmienionych realiach polityczno-społecznych, pojawiły się również w sztukach współczesnych autorów, którzy „przenoszą” rzeczywistość, z jej problemami społecznymi, do teatru. Sytuacja ta staje się potwierdzeniem silnej potrzeby — zarówno ówczesnych, jak i współczesnych — społeczeństw do prezentowania w sztuce bardziej, tego, co rzeczywiste i bliskie każdemu człowiekowi niż iluzji, która może być piękna, ale nierzeczywista i trudno na niej budować swoją egzystencję.

Gdy pod koniec XIX wieku aktywnie rozwijały się nauki biologiczne, to właśnie czynnikom natury biologicznej przyznano znaczącą rolę w kreowaniu i rozwoju procesów historycznych i społecznych. Dodatkowo zaist-

²⁷ Za: M. Berthold: *Historia teatru...*, s. 400.

²⁸ Ibidem, s. 447; zob. T. Kudliński: *Rodowód polskiego teatru*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1972; Z. Raszewski: *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa: PIW, 1978.

niałe w tym czasie nowe teorie socjologiczne wspierały koncepcje badań w zakresie zjawisk kulturowych, w tym także roli, jaką w społeczeństwie pełni instytucja teatru.

Potrzebę zmiany w podejściu do sztuki — nie tylko teatralnej — dostrzegali reprezentanci nauk społecznych, twórcy teatru oraz pisarze. Jedną z pierwszych postaci nawołujących do powrotu do natury we wszystkich dziedzinach sztuki był Emil Zola, który w 1881 roku wydał zbiór pism pod tytułem *Le naturalisme au théâtre* (*Naturalizm w teatrze*). Ideę tę w pełni akceptował reprezentant kultury niemieckiej — Arno Holz, który pisał: „Sztuka dąży do tego, by stać się na powrót naturą. I będzie nią stosownie do obecnych warunków reprodukcji [natury przez sztukę — przyp. tłum.] i sposobu ich wykorzystania”²⁹.

Zmienia się tematyka dramatu, bohaterami zostają osoby (grupy osób) doświadczające w najwyższym stopniu trudów i beznadziei egzystencji ludzkiej. To, co przez lata nie zasługiwało na sceniczny debiut — rzeczywistość slumsów, poniżanie człowieka, ubóstwo, marginalizacja — nagle ujawniło swoją obecność na scenie teatralnej, szczególnie jaskrawo po roku 1914. Krytyka porządku społecznego, odpowiedzialności państwa za swoich obywateli, dała impuls do nowego sposobu interpretacji reżyserskiej istniejących lub nowo powstałych dzieł dramatycznych. Narastające tempo przemian społecznych, niemożność zaspokojenia często podstawowych potrzeb, brutalizacja życia codziennego, wszystko to prowadziło do konfliktów społecznych, będących realnym sprzeciwem wobec zaistniałej trudnej sytuacji. Rzeczywistość ta przenosiła się również do teatrów. Początek XX wieku to dla teatru pojawienie się nowej formuły inscenizacyjnej w tzw. teatrze przyszłości, którym miało być widowisko masowe — na wzór widowisk starożytnych lub średniowiecznych — rozgrywane w ogromnej sali, w której mogłoby się pomieścić kilkakrotnie więcej widzów niż na scenie teatru. Pomysł ten zaistniał za sprawą znakomitego reżysera Maxa Reinhardta, który był mistrzem kreowania nastroju. Reinhardt chciał ponadto, by jego sztuki (inscenizacje) nie tylko motywowały do myślenia, ale by widz stał się aktywnym elementem widowiska. Aktorzy w spektaklu grali zatem nie tylko na scenie, ale także wśród publiczności, na widowni³⁰. Niekiedy to scena stawała się miejscem wspólnym dla publiczności i aktorów. Działania te miały podstawowy cel — integrację społeczną oraz wzbudzenie zainteresowania realizowaną tematyką.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego coraz powszechniej dają się słyszeć opinie, które sugerują nowe cele teatru jako instytucji społecznej. Otóż wyłania się potrzeba nie tylko prezentowania widzowi gotowego

²⁹ M. Berthold: *Historia teatru...*, s. 458.

³⁰ Ibidem, s. 495—499.

produktu scenicznego, czyniąc z niego biernego odbiorcę, ale wprowadza się zasadę aktywizacji widza, który ma stać się współtwórcą dramatu. Mające wówczas miejsce liczne wystąpienia klasy robotniczej, reprezentantów proletariatu niezadowolonych z warunków życia i pracy, powszechnie doświadczających ubóstwa oraz poniżenia, powodowały podejmowanie — mniej lub bardziej — zorganizowanych działań mających na celu poprawę losu najuboższych. Niemalą rolę propagandową w dążeniu do osiągnięcia sukcesu proletariatu odegrał teatr. Obok już istniejących placówek teatralnych (które wykorzystywano niekiedy do celów agitacyjno-wychowawczych, jak je nazywano) organizowano nowe siedziby, sale, gdzie powstawał nowy obszar teatru — teatr polityczny (proletariacki). Poprzez dobór i inscenizacje wybranych sztuk, organizację wieców, spotkań realizowano zadania walki klasowej, nie zważając na obowiązujące i wypracowane przez lata reguły teatralne. Najważniejsza była ideologia i osiągnięcie celu.

Praktyki tego rodzaju miały miejsce w Berlinie i Rosji. Trudno nie zgodzić się z opinią, że teatr od samego początku swego istnienia w pewnym zakresie wykorzystywany był do celów politycznych. Jednak przekazy z dawnych lat dowodzą, że proces ten nigdy wcześniej nie przyjmował takich rozmiarów, środków, nigdy nie zapominano o nadrzędnej roli teatru, jaką jest percepcja sztuki, kultury, budzenie emocji, doświadczanie piękna i wychowanie. Teatr polityczny ówczesnego okresu nie zaadoptował tych wzorów, traktując scenę teatralną w czysto instrumentalny sposób, dla własnej propagandy³¹.

W wieku XX polityczny wymiar teatru zdaje się mieć nieco inny charakter. W krajach demokratycznych, wydaje się, iż zwyciężyła orientacja polityczna w zakresie popularyzowania wśród publiczności dorobku kultury powszechnej — dzieł klasyki i sztuk opisujących naszą współczesną egzystencję z jej problemami i osiągnięciami. Celem owego teatru — umownie dalej nazywanego politycznym — jest dotarcie do każdego obywatela danego kraju, obszaru, by zaprezentować mu narodowe lub światowe dziedzictwo kultury, które ma rozwijać, uczyć, motywować i jednoczyć we wspólnym działaniu prowadzącym do dobra i porozumienia.

W tym samym okresie w kulturze europejskiej zaznacza swą obecność teatr epicki. Za twórcę tej nowej formy dramatu (nowego ujęcia, nawiązującego do starożytności) uważa się Bertolda Brechta. W ujęciu autora *Matki Courage i jej dzieci*, sztuka dramatyczna nie po to jest wystawiana, by wyzwalać w widzu emocje, lecz po to, by prowokować i wyzwalać postawę krytyczną wobec przedstawionych obrazów, postaci. Sztuka ma pobudzić

³¹ Zob. ibidem, s. 503–514.

widza do reakcji, zmiany postrzegania pewnych zjawisk, wreszcie do działania, którego konsekwencją ma być naprawa rzeczywistości.

Mimo reorganizacji teatru (sztuki dramatycznej) Brecht nie krytykuje i nie odrzuca całkowicie utworów, które dostarczają przyjemności i wprowadzają widza w świat piękna, przeciwnie — uważa, iż mogą one spełnić niezwykle pożądaną społecznie rolę w motywowaniu odbiorcy do myślenia nad rozwiązaniem trudnej sytuacji, która się przed nim rysuje. Brecht w swojej twórczości nie proponuje nam gotowych rozwiązań, przeciwnie przedstawia nam pewną rzeczywistość (trudną, obarczoną wieloma problemami), z którą sami „musimy się zmierzyć”³².

Również w Polsce w latach trzydziestych XX wieku teatr podlegał istotnym przemianom. Motywacją były zarówno obce prądy rozwijające się na scenach międzynarodowych, jak i wewnętrzne przekonania znaczących w kulturze osób. Jedną z takich postaci był Stanisław Ignacy Witkiewicz, który mówił o upadku cywilizacji, a zatem i potrzebie wykreowania nowej sztuki scenicznej, która zdoła wywołać w widzu metafizyczne przeżycia. Poglądy te nie spotkały się z powszechną aprobatą, jednak w pewnym zakresie uświadomiły konieczność reinterpretacji dotychczasowej działalności artystycznej.

Warto zaznaczyć, iż obok znaczących (klasycznych) inscenizacji wielkich dramatów romantycznych były w historii rodzimego teatru inscenizacje nowatorskie, awangardowe, które, zdaniem reżysera, miały nawiązywać do współczesności. Nowatorska formuła inscenizacji nie dotyczyła w zasadzie oryginalnego tekstu — poza niewielkimi zazwyczaj zmianami, tj. odstępiania od pewnych fragmentów tekstu, tudzież dodania pewnej narracji — natomiast skupiała się na wprowadzeniu nowej scenografii, kostiumów i rekwizytów należących do epoki współczesnej, nowoczesnych aranżacji ruchu scenicznego, muzyki czy wreszcie odstępiania od tradycyjnego podziału na przestrzeń dla aktorów i przestrzeń dla widzów; chodziło o logiczne pomieszanie (przemieszczenie) publiczności i aktorów dla osiągnięcia określonego celu. Przykładem jest opolska inscenizacja *Dziadów* w reżyserii Jerzego Grotowskiego z 1961 roku. Reżyser zrezygnował z tradycyjnego podziału na scenę oraz widownię i właśnie na widowni wśród siedzących widzów aktorzy odgrywali swoje role, włączając publiczność w akcję, tworząc tym samym z widzami wspólnotę. Innym przykładem może być inscenizacja *Balladyny* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza z 1972 roku, w której reżyser wprowadza na scenę motocykl jako symbol nowych czasów. Wspomniane przedstawienia budziły na ówczesne czasy wiele emocji zarówno wśród publiczności, jak i wśród krytyków, za głosami akceptacji wobec nowych wizji artystycznych, mających przy-

³² Ibidem, s. 516.

bliżyć widzowi przesłanie utworu, pojawiały się i głosy oburzenia oraz niezgody na awangardowe wizje klasycznego polskiego dramatu³³.

Bez względu na to, jak ocenialibyśmy ówczesne nowatorskie — na gruncie polskim — inscenizacje, to należy zauważyć, że nader szybko stały się one swoistym impulsem dla wielu innych, którzy ośmieleni wizjami wielkich twórców teatru podejmowali i współcześnie podejmują — jak Jan Kłata w spektaklach *Transfer*, *Sprawa Dantona* — próby przedstawienia przeszłości w zupełnie nowej koncepcji artystycznej.

Nie znaczy to, że tradycyjne inscenizacje nie znajdują zainteresowania wśród publiczności, wręcz przeciwnie: nawiązanie do epoki — poprzez scenografię, kostium czy język — i ukazanie treści sztuki w czasie właściwym do przebiegu zdarzeń niosą ze sobą walory edukacyjne, emocjonalne, społeczne i estetyczne.

Tak jak największe ośrodki teatralne w kraju dążyły do osiągnięcia świetności, tak i na prowincji podejmowano działania teatralne, organizowano zespoły amatorskie, które tworzyły i propagowały sztukę, niekiedy na poziomie nieodbiegającym od teatrów zawodowych. Teatr tworzony przez lud dla ludu cieszył się wielkim środowiskowym powodzeniem, był — w niektórych przypadkach — znaczącą alternatywą dla miasta i jego propozycji. Kultywował tradycje i zwyczaje polskie, krytykował nieprawidłowości społeczno-ekonomiczne, dostrzegał wielkich twórców, wielką literaturę i potrzebę zmian. Teatr amatorski tego okresu był niewątpliwie dobroczynną siłą dla ludu, ale też dla kondycji całej narodowej kultury.

Zarówno sceny zawodowe, jak i amatorskie podmiotem swoich zainteresowań czyniły zawsze człowieka i jego życie. Prawdą jest, iż były to prezentacje w różnych konfiguracjach — i nie myślę tu o aspektach *stricte* artystycznych, ale społecznych — które w konsekwencji zorientowane były na egzystencję ludzką.

Warto podjąć starania, aby scena teatru była dostępna dla wszystkich zainteresowanych tą formą sztuki, która — jak wynika z jej rodowodu — jest przeznaczona — i taki był pierwotny zamysł jej twórców — dla mas. W kolejnych epokach historycznych podejmowano wcale udane próby „przeorganizowania” tej formuły tylko lub w znacznym stopniu na użytek elit. Nie jest to jednak sytuacja pozytywna, teatr bowiem — uwzględniając potrzeby każdego społeczeństwa, bez względu na epokę — powinien pełnić funkcję integracyjną i poznawczą, a nie budującą podziały.

Wrócić warto do fenomenu ludowości w twórczości teatralnej. Co prawda Sławomir Mrożek krytykował nasze narodowe zauroczenie ludowością, ale to owa ludowość dała początek teatrowi (nie tylko w Polsce);

³³ Zob. T. Kudliński: *Rodowód...*, s. 201.

w każdej epoce odnajdujemy twórców, którzy ludowość czynili głównym tematem swojej twórczości, albo tłem wydarzeń, bardzo często bodaj jakiś element, sygnał identyfikuje nas z tym, co oznacza dla nas ludowość (natura, prawda, piękno, rodzina, wartości, relacje międzyludzkie). Byli i nadal są jednak twórcy, którzy współcześnie powracają do ludowości, widząc w niej realizm, a za jej pośrednictwem — przesłanie dla współczesnego człowieka. Takimi twórcami są Katarzyna Gaertner oraz Ernest Bryll.

Celem autorów i twórców teatru jest to, by dotrzeć do jak najszerzego kręgu publiczności, ale ponieważ teatr nadal pozostaje z różnych względów poza obszarem zainteresowań, tudzież możliwości wielu jednostek, grup społecznych, przeto rysuje się nieprawdziwy obraz, iż teatr to instytucja przeznaczona dla elit, a tymi elitami tak naprawdę są osoby, które chcą doświadczać magii teatru. Uczestnictwo wymaga jednak chęci, zainteresowania i odczuwania potrzeby.

Rola, misja teatru jest niezmienna od lat czy to w teatrze antycznym, czy u Brechta, czy w teatrze Hanuszkiewicza. I to, co się dzieje na scenie, ma z założenia służyć człowiekowi. Sztuka sceniczna nie istnieje bez widza, gdyż teatr „dzieje się” wówczas, gdy jest aktor i widz. Sztuka teatralna jest obecna w danym czasie — w trakcie przedstawienia — gdy następuje wymiana emocji, komunikacja pomiędzy aktorem i widzem. Na tym polega jej siła.

Współczesny teatr na całym świecie, bez względu na to, czy będzie podejmował problemy codzienności, czy będzie kultywował historyczne dokonania, mające przecież walor ponadczasowy, zawsze będzie miejscem, w którym, czy tego chcemy czy nie, realizuje się nasze życie. Innymi słowy: „Dopóki publiczność nie zapomina, że jest czynnikiem współtworzącym teatr, a nie biernym jedynie konsumentem sztuki, dopóki obstaje przy swoim prawie do spontanicznego uczestniczenia w spektaklu poprzez wyrażanie aprobaty lub protestu — dopóty teatr nie przestanie być pobudzającym elementem naszego bytu”³⁴.

Tak jak cała rzeczywistość tak i teatr (sztuka dramatyczna) podlega nieustannej przemianie. Wprowadzane są nowe formy inscenizacji, przywoływane dawne rozwiązania sceniczne, adaptowane nowo powstałe sztuki, których tematyka nawiązuje do problemów codzienności, jednocześnie następuje powrót do dawnych dramatów w celu odnalezienia w nich współczesnych wartości. Współcześni twórcy teatralni są zainteresowani pozyskaniem do teatru jak największej publiczności, która nie będzie tylko biernym odbiorcą propozycji reżysera, ale z zainteresowaniem odczyta treść i podejmie aktywność w kierunku modernizacji własnego życia.

³⁴ M. Berthold: *Historia teatru...*, s. 550.

Jak w przeszłości sztuka teatralna mogła być uznawana za przejaw dobroczynności i filantropii, tak dziś zdecydowanie może być postrzegana — zachowując wszelkie swe funkcje — jako instytucjonalna pełnoprawna forma aktywnie uczestnicząca w rewitalizacji lokalnych środowisk.

Spółeczna rola teatru

Od blisko pięćdziesięciu lat, 27 marca obchodzony jest, ustanowiony przez międzynarodowe gremia, Międzynarodowy Dzień Teatru. Celem tego przedsięwzięcia było zainteresowanie i przekazanie społeczeństwu całego świata przesłania o mocy i znaczeniu teatru w życiu indywidualnym i społecznym, o jego roli i wartości nie tylko jako formy aranżującej nasz czas wolny, ale nade wszystko jako czynnika rzeźbiącego naszą codzienność.

Każdego roku — od blisko pięćdziesięciu lat — wybitna postać świata teatru przygotowuje na ten wybrany dzień orędzie, którego treść zawsze nawiązuje do funkcji i roli, jaką teatr niezmiennie odgrywa w społeczeństwie. W 1977 roku przewodniczący Międzynarodowego Instytutu Teatralnego — Radu Beligana, w wydanym z okazji święta 27 marca orędziu, powiedział: „Prawdą jest, że przez teatr człowieczeństwo zyskało jedno ze swych pierwszych świadectw: trwały dokument walki człowieka z przemocą i uciskiem.

Prawdą jest, że właśnie scena, jako pierwsza, pozwoliła ujrzeć, usłyszeć i zrozumieć głos sumienia. To, co sumienie buduje, i to co je porusza — protest, cierpienie, tęsknotę za światem pełnym sensu i równowagi.

Prawdą jest, że właśnie w teatrze człowiek nauczył się patrzeć sobie w twarz, otwarcie i szczerze. Poprzez teatr posiadał znajomość swej natury, jej ułomności, upadków i wzlotów [...]”³⁵.

Teatr jest sztuką kształtującą rzeczywistość, w której żyjemy, ale ta rzeczywistość w równym stopniu stanowi czynnik modelujący sztukę teatralną. Owa wzajemność warunkuje rolę, jakie teatr pełni w danej przestrzeni społecznej. „Sztuka przemawia do ludzi o tym, co konstytuuje ich egzystencję. Stąd wezwanie Camusa do realizacji programu powszechnej komunikowalności sztuki”³⁶. Zasadniczym powołaniem sztuki jest dialog, nawiązanie kontaktu z odbiorcą przekazu, próba porozumienia. „Żeby jed-

³⁵ I. Śmiałowski: *Igoraszki z Melpomeną*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, 1979, s. 214.

³⁶ P. Mróz: *Filozofia sztuki (w ujęciu egzystencjalizmu)*. Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”, 1992, s. 80.

nak mówić o wszystkich i do wszystkich, trzeba mówić o tym, co wszyscy znają i wspólnej nam rzeczywistości”³⁷.

Towarzyszące człowiekowi, niezmiennie, pytania o sens życia, jego wartość, cel ludzkiego istnienia nawiązują do teorii egzystencjalizmu, do którego tak często w swojej twórczości odwoływał się Albert Camus. Mówił on, iż sztuka, która jest zawsze uwikłana w dramat istnienia, jest równocześnie próbą odpowiedzi na nurtujące nas wątpliwości. Wielkość i specyfika sztuki polega m.in. na tym, że przekazywane komunikaty informują nie tylko o tym, co oczywiste, dobre, co sami na co dzień zauważamy, ale także uświadamiają nam prawdy istotne w życiu, o których jednak zapominamy lub nie chcemy pamiętać z różnych powodów. Z kolei taka postawa abnegacji, udawania, jakoby sytuacje trudne nas nie dotyczyły, nie jest pożądana, człowiek powinien umieć zmierzyć się z trudnościami, a nie udawać, że ich nie ma, tym bardziej że mogą się one pojawić w każdym momencie naszego życia, kiedy nie będziemy przygotowani. Dlatego tak mocno A. Camus akcentuje rolę sztuki, również teatru, przyznając jej znaczący udział w edukacji społecznej, „każde dzieło wciela dramat intelektualny. Gdyby świat był jasny, nie byłoby sztuki”³⁸. Każdy artysta, zdaniem autora *Dżumy*, ma poprzez swoją twórczość do spełnienia obowiązek wobec społeczeństwa, a jest nim rozświeclanie mroków egzystencji³⁹.

Nawiązując do poglądów Heideggera czy Sartre’a, powinnością dzieła sztuki jest prowadzić do wiedzy, a dokładniej — poznania tego, co w życiu najważniejsze. „Nie jest to jednakże wiedza dyskursywna, ujmowana w eleganckie idee czy pojęcia naukowo-filozoficzne, lecz najgłębsze doświadczenie opierające się na świadomości Absurdu”⁴⁰. To stanowi o mocy sztuki, o czym przekonany był również A. Camus, kiedy mówił: „Cel sztuki nie jest w ustanawianiu praw ani w rządzeniu, ale przede wszystkim rozumieniu. Sztuka rządzi czasem dzięki sile rozumienia”⁴¹.

Analizując społeczną rolę, jaką sztuka/teatr odgrywa w społeczeństwie obecnie, ale przecież i w przeszłości, można zgodzić się z tezą, że: „Nie oferując żadnego ukojenia, ani też nie usypiając czujności człowieka Absurdu — Prometeusza w okowach — sztuka strukturalizuje jego najgłębsze (lecz czasami nieuświadamiane) dążenia, lęki, obawy, tłumione dramaty. Jednakże nieodmiennie, bez względu na czas i epokę, musi się opowiedzieć po stronie wartości autentycznie humanitarnych: odrzucić zarówno rozpacz (godną uwagi w człowieku jest nie rozpacz, ale przewy-

³⁷ A. Camus: *Eseje*. Tłum. J. Guze. Warszawa: PIW, 1973, s. 389.

³⁸ Ibidem, s. 97.

³⁹ Por. P. Mróz: *Filozofia sztuki...*, s. 81.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ A. Camus: *Eseje...*, s. 394.

ciężenie i zapomnienie rozpacz), jak też syty, pewny siebie optymizm⁴². Dzieło sztuki winno zatem w swym przekazie (komunikacie) uwzględnić rzeczywistość egzystencji ludzkiej. Człowiek, żyjąc w danym czasie i przestrzeni (tu i teraz), doświadcza tego, czego doświadcza i w tej rzeczywistości poszukuje odpowiedzi na różne pytania oraz rozwiązania swoich problemów. Priorytetową rolę w sztuce odgrywa człowiek i to, nie tylko jako twórca, ale głównie jako podmiot tejże twórczości, dlatego, zdaniem A. Camusa, sztuka: „Wychodząc od absurdalnej rzeczywistości, powraca do niej, wprowadzając niezbędny i decydujący o jej autentyczności element: obecność człowieka poszukującego ludzkich wartości, człowieka walki i buntu. Bowiem jedynie to poszerza nasze rozumienie wspólnie odczuwanej kondycji bycia człowiekiem”⁴³. Każde dzieło sztuki to ukazanie wartości i możliwości człowieka. W ujęciu egzystencjalistów, „dzieło sztuki to konkretna propozycja usensownienia, oznaczenia świata i wprowadzenia weń takich wartości, które nie przysługują mu niejako z istoty lub których został pozbawiony. [...] Wybierając jak najadekwatniejsze środki przekazu artystycznego sztuka powinna »zwracać« człowieka w stronę egzystencji, która decyduje o nie danej przecież *a priori* istocie człowieczeństwa”⁴⁴. Sztuka ma więc nie tylko bawić człowieka, ale ukazywać zagrożenia, które mu towarzyszą, wreszcie uświadamiać mu jego wielkość przejawiającą się w umiejętności i sprawności radzenia sobie w sytuacji trudnej.

Mówiąc o sztuce, o jej miejscu i roli, jaką spełnia w społeczeństwie, można założyć, iż każda z dziedzin — być może w różnych wymiarach — wpisuje się w strukturę zadań nałożonych nań przez kolejne pokolenia. Nie marginalizując w najmniejszym stopniu znaczenia muzyki, literatury, plastyki czy filmu, chciałabym rozważania dalsze skoncentrować na teatrze i jego roli w społeczeństwie.

Teatr nie istnieje w oderwaniu od czasu i przestrzeni. Twórcami jego są zarówno aktorzy, prezentujący na scenie efekt pracy własnej i zespołu ludzi działających poza kulisami. Teatr tworzą także ludzie, stanowiący w danej chwili publiczność, bez których ta dziedzina sztuki nie mogłaby istnieć, teatr bowiem istnieje tylko wtedy, gdy jest aktor i widz. Współtwórcami sztuki teatralnej są także ludzie angażujący się w projekty, przedstawienia teatralne, jako aktorzy amatorzy. Podstawowym budulcem (tworzywem) teatru jest otaczająca nas rzeczywistość. To z niej czerpią inspirację pisarze, dramaturdzy oraz scenarzyści i pewnie dlatego teatr określa się mianem zwierciadła ludzkich losów i emocji. „Nie tylko świat jest teatrem, aktorami ludzie (w wymiarze transcendentnym, teologicznym,

⁴² Za: P. Mróz: *Filozofia sztuki...*, s. 81–82.

⁴³ Ibidem, s. 82.

⁴⁴ Ibidem, s. 83.

filozoficznym) — teatr sam bowiem chce być światem. Utożsamia przestrzeń teatralną z **przestrzenią ludzką**⁴⁵.

Teatr jako dzieło kształtowane przez społeczeństwo w ciągu kolejnych stuleci jest niejako zobligowany do realizacji pewnych obowiązków zarówno wobec społeczeństwa, które go stworzyło, jak i wobec samego siebie jako instytucji, by jak najsprawniej realizować zamierzenia i służyć społeczeństwu. W tym kontekście określić można dwie grupy funkcji ogólnych, w których odpowiednio wyróżniamy funkcje szczegółowe.

Pierwsza grupa to funkcje zewnętrzne, skierowane na społeczeństwo. W grupie tej wyróżniamy następujące funkcje podstawowe:

- wychowawczo-poznawcze, dotyczące poznawania świata i jego doświadczania poprzez sztukę, a także kształtowanie pożądaných wartości społecznych, stwarzanie możliwości holistycznego rozwoju;
- katartyczne (oczyszczające), zorientowane na przeżywanie fikcyjnych zdarzeń jak prawdziwych, poprzez utożsamianie się z bohaterami danej sztuki dramatycznej, przynoszące ulgę, zwłaszcza w sytuacji, kiedy człowiek nie może pewnych zdarzeń, a zatem i emocji przeżyć w realnym życiu. Teatr, realizując ową funkcję, pozwala człowiekowi na głębsze poznanie, uwolnienie się od złych emocji i zastąpienie ich nadzieją;
- rozrywkowe, skupić się tu należy nie tylko na zabawie, która bezwiednie wypełnia nam wolny czas, ale sprowadza się do zaangażowania naszego intelektu, by czas zabawy był twórczy, rozwijający i edukacyjny;
- ceremonialne, wywodzące się od prapoczątków sztuki teatralnej, kiedy większości uroczystości indywidualnych czy zbiorowych nadawano szczególnego znaczenia, a teatr traktowany był jako ozdobnik danej ceremonii. Warto przypomnieć, iż w wielu przypadkach, sięgając do historii teatru powszechnego, owa zależność jest wzajemna, to formy teatralne były pochodnymi ceremonii i dopiero dalszy ich rozwój pozwolił na okrzepnięcie danej formy teatralnej.

Druga grupa to funkcje wewnętrzne, w pełni komplementarne, bowiem wyróżnione tu dwa obszary w pełni i równocześnie się uzupełniają. Pierwszy obszar to stworzenie warunków do przetrwania teatru w ogóle jako instytucji najlepiej w jego klasycznym kształcie. Drugi, zorientowany jest na wprowadzanie zmian, innowacji, które — jak potwierdza historia — przyczyniają się do jego nieustannego rozwoju⁴⁶.

⁴⁵ „Termin »l'espace humain« pojawia się w humanistyce francuskiej już w latach 60. XX wieku jako pojęcie ogarniające swoim zasięgiem zespół kategorii przestrzennych dotyczących ogółu zjawisk społecznych czy kulturowych”. Za: M. Karasińska: *Wstęp*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. Red. M. Karasińska, G. Leszczyński T. 2: *Świat w teatrze*. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 2007, s. 13.

⁴⁶ Zob. A. Hausbrandt: *Teatr...*, s. 14–15.

Teatr, podobnie jak pozostałe dziedziny sztuki, jest środkiem komunikacji. Zamysłem każdego twórcy jest przekazanie informacji odbiorcy, w tym celu dobiera on odpowiednie środki artystyczne, by komunikat był jak najbardziej czytelny. Jednak o możliwości zaistnienia porozumienia pomiędzy nadawcą i odbiorcą decyduje nie tylko nadawca (twórca), ale również odbiorca, a dokładniej to, czy jest zainteresowany odczytaniem danego przekazu, czy jest skupiony i czy spełnia warunki formalne, to znaczy czy poziom jego wiedzy pozwala na zrozumienie komunikatu. Reasumując, tak jak twórca przygotowuje swoje dzieło do publicznej prezentacji, mając nadzieję, że spełni ono pokładane w nim nadzieje, tak odbiorca winien się na to spotkanie przygotować.

Przekaz sztuki teatralnej charakteryzuje swoista dychotomia, jest to bowiem przekaz natury informacyjnej, ale także ekspresyjnej. Nie wszyscy widzowie reagują w tym samym czasie w ten sam sposób, bywa, że reakcja części publiczności jest jak gdyby opóźniona w czasie i opiera się nie na bezpośrednim odbiorze przekazu ze sceny, ale na pośrednim odczytaniu reakcji pozostałych widzów. Wynika to najczęściej z poziomu wrażliwości, w jaki jesteśmy jako widzowie wyposażeni. Opisane zachowanie nie jest prostym naśladownictwem, a raczej przykładem tego, co Allport nazwał facylitacją społeczną — ułatwieniem społecznym. W wyniku tego — poniekąd — pośredniego odczytania poprzez reakcje innych widzów, dokonuje się tzw. infekcja psychiczna, czyli przejęcie się uczuciami innych.

Zjawisko facylitacji społecznej w teatrze nie zawsze jest obecne, ale szansa jego wystąpienia jest duża. To powoduje, że oprócz innych funkcji teatr realizuje funkcję wychowawczą, w której odczytujemy potrzebę współodczuwania nastroju z innymi ludźmi⁴⁷.

Specyfika wspólnego przeżywania teatralnego dzieła, możliwość jednoczesnego doświadczania reakcji osób często zupełnie obcych, reprezentujących różne środowiska zawodowe czy społeczne, zgromadzenie w jednym miejscu i czasie grupy osób, które w tym samym czasie mają te same potrzeby, sprawia, że trudno odmówić teatrowi jego społecznej roli. T. Goban-Klas zauważa, że teatr to: „najbardziej społeczna spośród sztuk”⁴⁸. W tym społecznym kontekście zaspokajana jest niezmierznie istotna potrzeba ludzka, jaką jest integracja. Proces ten dokonuje się w dwóch przestrzeniach.

Pierwszą i jak najbardziej pierwotną jest przestrzeń teatru, względnie miejsca wydzielonego do prezentacji dzieła, gdzie wśród artystów i publiczności tworzących mikrospołeczność, zawiązują się czasowe, ale

⁴⁷ Ibidem, s. 16–17.

⁴⁸ T. Goban-Klas: *Socjologiczna problematyka publiczności teatralnej*. „Kultura i Społeczeństwo” 1969, T. 13, nr 3.

również pozaczasowe więzi społeczne integrujące tak różne osobowości. Spoiwem owych relacji, budulcem więzi jest spektakl teatralny.

Drugą przestrzeń stanowi środowisko, które poprzez bezpośrednie rozmowy z osobami uczestniczącymi w przedstawieniu lub przez przekazy medialne, dowiaduje się o konkretnych wydarzeniach teatralnych, o zainteresowaniu społeczności i chęci uczestniczenia w takich przedsięwzięciach, posiłkuje się zasłyszczanymi opiniami i ocenami, by nakreślić zewnętrzną — nie zawsze prawdziwą — charakterystykę dokonań danej sceny. Taka sytuacja staje się często impulsem do szerszej, publicznej dyskusji wokół spektaklu i jego twórców. To z kolei prowadzi do zainteresowania teatrem osób, którym twórczość teatralna była obca, a wskutek społecznej dyskusji, uaktywnia się potrzeba samodzielnej weryfikacji odbieranego przekazu. Tym samym teatr zaczyna pośrednie oddziaływanie w środowisku makrospołecznym, przyczyniając się również — w pewnym zakresie — do integracji społecznej.

Przywołując aspekt integracji społecznej, należy zauważyć, iż nie odnosi się on tylko do współczesności, a przeciwnie: można powiedzieć, że potrzeba integracji społecznej była pożądana w każdej epoce, zwłaszcza że poza czynnikami polityczno-ekonomicznymi również teatr, w minionych epokach, ukazywał klasowy charakter, przyczyniając się niekiedy bardziej do jego ugruntowania niż szukania dróg do egalitaryzmu społecznego. Sytuację taką obserwujemy zwłaszcza w historii teatru europejskiego, który w zasadzie od początku swej obecności stworzył dwa nurty. Jeden przeznaczony dla elit (teatr dworski, szkolny), drugi — dla mas (teatr jarmarczny, uliczny, robotniczy).

Wyraźny podział utrzymywał się do XIX wieku, kiedy rewolucja przemysłowa zmieniła oblicze miast i przyczyniła się do bogacenia się klasy mieszczańskiej. Powstające wówczas teatry służyły coraz większym grupom społecznym.

Klasowy charakter teatru wyrażał się nie tylko w tym, do kogo kierowana jest sztuka, ale również w tym, jaka jest jej treść. Przez wieki społeczeństwo klas niższych „karmiono” twórczością bulwarową, prostacką i grubiańską, nie dopuszczając niemal zupełnie do upowszechnienia twórczości wielkich dramaturgów, których dzieła przeznaczone były na sceny teatrów dworskich. Te celowe działania przyczyniały się do pogłębienia różnic społecznych, które skutkowały dalszymi negatywnymi konsekwencjami.

Teatr dzięki sztuce służył interesom określonych klas społecznych. Obecnie wydaje się — w subiektywnej ocenie — że sytuacja taka nie ma miejsca, a teatr, reprezentując różne style, zorientowany jest na pozyskanie masowego widza, nie różnicując jego płci czy statusu społecznego, ważne, żeby go na tyle zainteresować, by zechciał z proponowanej oferty skorzy-

stać. Warto wspomnieć postać szczególną w historii teatru polskiego — Stanisława Koźmiana, który uważał, iż: „Teatr nie jest kościołem, ani wszechnią, ani nawet apteką. Ma obowiązki społeczne, ale najlepiej je wypełnia przez swój artyzm i wielostronne oświeclanie życia”⁴⁹.

Pamiętając o funkcjach, jakie teatr pełnił w przeszłości, o czym świadczy piśmiennictwo, warto skupić uwagę na współczesnej społecznej roli, jaką odgrywa ten rodzaj sztuki wobec społeczeństwa. Kolejność przywoływanych przeze mnie obszarów realizacji zadań społecznych, które podejmuje teatr, nie jest w żadnym stopniu wyznacznikiem hierarchii ważności, zamysł prezentacji w niniejszym kształcie podyktowany był subiektywną oceną funkcji, jakie w społeczeństwie można odczytać.

Najpowszechniejszą funkcją, jaką przypisuje się działalności teatralnej, jest rozrywka, zabawa i organizacja czasu wolnego. Funkcja ta pożądana, od najwcześniejszych lat, jest zorientowana na zaspokojenie potrzeb człowieka w zakresie rozrywki. Przedstawienie teatralne ma wypełnić czas wolny, którego mamy coraz więcej, ma spowodować, że człowiek po pracy odpocznie i zrelaksuje się w towarzystwie osób znajomych lub nieznanym, ale zawsze zainteresowanych sztuką. Wizyta w teatrze ma dostarczyć pozytywnych emocji, ukształtować optymistyczną postawę i wizję przyszłości.

Z funkcją tą bardzo blisko łączy się funkcja edukacyjno-wychowawcza. Sama obecność w teatrze jest postawą gotowości do nabywania wiedzy, rozwoju umiejętności i to w bardzo różnorodnych zakresach. Edukacja w teatrze i przez teatr dotyczy kilku sfer. Każda edukacja, również teatralna, przyczynia się do rozwoju sfery intelektualnej. „Nie wzorce i gotowe rozwiązania, a katalog pytań i metodologia badawcza stanowią więc wyraz edukacyjnej działalności teatru”⁵⁰. Podobnie myślał B. Brecht, tak komponując sceniczne przedstawienia, by publiczność nie otrzymywała gotowych rozwiązań, lecz by wychodziła z teatru z głowami pękającymi od myślenia i żeby widz indywidualnie rozwiązywał sceniczną zagadkę, często odnoszącą się nader sugestywnie do jego sytuacji.

Okres transformacji bywa postrzegany jako wyjątkowy nie tylko z uwagi na skutki ekonomiczno-społeczne, ale również ze względu na powszechną labilność postaw, norm moralnych tudzież systemów wartości reprezentowanych przez współczesne społeczeństwo. W tej sytuacji reprezentanci świata kultury i sztuki, uwzględniając przeszłe dokonania teatru, próbują usytuować go w roli mechanizmu korygującego niesprawności społeczne i emocjonalne. „Teatr nie jest Mesjaszem czy prorokiem znośącym kamienne tablice boskich przykazań. Może natomiast wychowy-

⁴⁹ T. Kudliński: *Rodowód...*, s. 140.

⁵⁰ A. Hausbrandt: *Teatr...*, s. 81.

wać swą publiczność w nawyku myślenia o potrzebie stosowania kategorii etycznych w życiu, może służyć propozycjami w tym względzie, które miałyby charakter luster — pozwalających każdemu na przejrzenie się i zobaczenie swego własnego, prawdziwego oblicza”⁵¹.

Cała działalność artystyczna (teatralna) wydaje się podporządkowana edukacji moralnej, ukazując pewien przykład, motywuje się widza do indywidualnej aktywności: myślowej, twórczej, zadaniowej, ważne, by przekaz ze sceny okazał się owocny. Ten, być może postrzegany przez niektórych, naiwny utylitaryzm opiera się na historycznym już przekonaniu o społecznej roli teatru. Można zapewne polemizować z odmiennymi stanowiskami, ale i tak kwestią podstawową pozostaje cel jej uprawiania, a więc jej użyteczność.

Na pedagogiczne walory teatru zwracano już wielokrotnie uwagę, jak zauważa Marlene Dietrich: „Teatrem pedagogicznym był zarówno teatr jezuicki, jak i współczesny teatr polityczny. Propagował i upowszechniał wzory obyczajowe, wzory współżycia. Uczył dobrych obyczajów. Zapoznawał z historią. Upowszechniał wiedzę o innych krajach i narodach [...]. Wreszcie odkrył dla siebie i dla widza klasykę. Do teatru zaczęto chodzić, żeby się kształcić, a więc poszerzać horyzonty wiedzy, móc uchodzić za oświeconego”⁵².

Z kolei William Inge twierdzi, że „[...] dobra sztuka wyjaśnia życie. [...] Autor powinien dać widzom możliwość dokonania własnego wyboru. Jak się zabrać do tego? Bardzo prosto: wierzyć, że widz przychodzi do teatru nie po to, by mu coś powiedziano, ale by samemu coś odkryć — coś, co jest ważne dla niego”⁵³.

Zatem zamysłem twórców teatralnych jest ukierunkowanie edukacji teatralnej w obszarze intelektualnym i emocjonalnym, by jednostka nie tylko sprawnie odczytała komunikat płynący ze sceny, ale by potrafiła wykorzystać zdobytą wiedzę w praktyce codziennego życia.

Teatr odgrywa nie mniejszą rolę w zakresie edukacji estetycznej. Nie tylko poprzez piękno słowa mówionego, jego treść, ale także poprzez doświadczanie piękna muzyki, scenografii, kostiumów czy ruchu scenicznego. Obecność w teatrze wprowadza nas w inne dziedziny sztuki: muzykę, plastykę, taniec. Wszystko to potęguje doznania estetyczne, sprawia większą przyjemność, daje równocześnie szansę szerszego poznania sztuki.

Sztuka teatralna, jako metoda uczestniczenia w szeroko pojmowanym życiu kulturalnym, nie powinna być postrzegana tylko jako dawka wiedzy, lecz powinna być postrzegana jako element służący do jej rozwoju i zdo-

⁵¹ Ibidem.

⁵² M. Dietrich, „Maske und Kothurn” 1963, nr 4, cyt. za: A. Hausbrand: *Teatr...*, s. 82.

⁵³ W. Inge, „Théâtre Arts” 1958, nr 8, cyt. za: A. Hausbrandt: *Teatr...*, s. 82.

bywania. A. Schneider napisał kiedyś: „Teatr jest dla mnie sztuką, która uczy żyć, tłumaczy życie, objaśnia i komentuje. Pokazując człowieka, przenika warstwy najtajniejszego życia. [...] Sztuka to obraz życia zagęszczony, wzbogacony o nowe spostrzeżenia, głębszy. Odkrywa w nas samych jakieś wartości, których być może nie przeczuwamy na co dzień [...]. Celem głównym teatru jest przekazanie nam jakichś nowych doświadczeń, skierowanie naszej uwagi na nową problematykę życia ludzkiego”⁵⁴.

Teatr, wkraczając w codzienność ludzkiej egzystencji, stara się nie tylko zaspokoić potrzeby człowieka, ale także usprawnić jego życie w obszarach deficytowych, pełniąc rolę terapeutyczną. Ową leczniczą, terapeutyczną rolę przypisywano teatrowi od najdawniejszych czasów. Przykładem wykorzystywania teatru we wspomnianej roli było starożytne miasto Pergamon, będące ówczesnym centrum medycznym świata, gdzie leczono osoby obłąkane, wykorzystując sztukę teatralną. Stosowane wówczas metody w niewielkim stopniu różnią się od współczesnej metody doktora Moreno, czyli psychodramy. Zasadnicza różnica wyraża się w fakcie, iż starożytni specjaliści prezentowali przedstawienie choremu, natomiast współcześnie zaleca się, by pacjent sam odgrywał rolę, doświadczając większych emocji, uaktywniając własną osobowość, umożliwiając tym samym podejmowanie zmian.

Niezwykle istotną i coraz bardziej popularną rolę terapeutyczną pełni teatr kierowany do dzieci, chorych, przebywających w szpitalach czy sanatoriach. W tym przypadku twórcy wykorzystują literaturę dziecięcą, a prezentowane spektakle przynoszą radość i zapomnienie o trudnych chwilach z dala od domu. Praktyka medyczna, nie tylko naszego kraju, potwierdza wysoką skuteczność działalności teatralnej w przywracaniu zdrowia młodych pacjentów.

Teatr jest formą terapii nie tylko w określonych sytuacjach trudnych, ale również w doświadczeniach codziennego życia niekoniecznie postrzeganych (odczuwanych) jako trudne. Społeczna rola teatru wyraża się ponadto w działaniu kulturotwórczym. Otóż poprzez twórczość teatr przyczynia się do własnego permanentnego rozwoju, jak również bezpośrednio lub pośrednio wpływa na kształtowanie i rozwój innych dziedzin sztuki: literatury, muzyki, plastyki czy tańca, z których nieustannie sam czerpie. Można by rzec, że relacje teatr – pozostałe dziedziny sztuki, to relacje pełne wzajemności, oczekiwań i uzupełnień.

Funkcjonując w przestrzeni społecznej, teatr niezależnie od stopnia świadomości mieszkańców danego regionu, w znakomitym stopniu wpływa na ich postawy i działania. Reguluje pewne mechanizmy społeczne, kształtuje relacje interpersonalne, motywuje do zmiany, aktywi-

⁵⁴ A. Schneider, „Théâtre Arts” 1961, nr 3, cyt. za: A. Hausbrandt: *Teatr...*, s. 87.

zuje do działania. Już Stefan Jaracz mówił o potrzebie przekonania społeczeństwa o niezmiennie istotnej społecznej roli teatru. Podkreślał też silny związek sztuki teatralnej z rzeczywistością obiektywną⁵⁵. Wydaje się, że w dobie obecnej społeczna rola teatru w jeszcze większym stopniu zaznacza się w codziennym życiu. Być może wiąże się to z większym upowszechnieniem teatru w społeczeństwie, z zastosowaniem różnych form teatralnych w codziennych działaniach społecznych i edukacyjnych, zwłaszcza młodego pokolenia, a także z budowaniem świadomości wśród ludzi, że sztuka teatralna może być doskonałym instrumentem kompensacyjnym i regulującym relacje międzyludzkie w przestrzeni mikro- i makrospołecznej. Znakomicie oddają to teksty orędzia — przygotowane na Międzynarodowy Dzień Teatru — w 2007 i 2008 roku. Pierwszy, zatytułowany *Nadzieja na pojednanie*, opracowany przez wybitnego twórcę, reżysera i scenografa Józefa Szajnę, dotyczy potrzeby dialogu pomiędzy narodami, by zaistniało pojednanie i pokój. Główną rolę w budowaniu tego pojednania może i powinien, zdaniem Józefa Szajny, odegrać teatr (zob. aneks zamieszczony na końcu książki).

Drugi ze wspomnianych tekstów: *Teatr — jak ogień: ośniewa i oświeca*, został opracowany przez Roberta Lepage'a, kanadyjskiego reżysera teatralnego, filmowego, aktora i scenografa, który dostrzega w teatrze szereg funkcji w zakresie profilaktyki i kompensacji, w obszarze nietolerancji, wykluczenia czy rasizmu. Teatr, jego zdaniem, co zaznacza w tytule niniejszego tekstu, ma nade wszystko moc edukacyjną (zob. aneks).

Przykłady obu tekstów potwierdzają, iż teatr/sztuka teatralna jest (może być) instrumentem skutecznie przyczyniającym się do zabezpieczenia dążeń, a także potrzeb współczesnego człowieka. „Plakat zakończonego festiwalu w Awinionie [2008 rok — T.W.] przedstawia twarz mężczyzny w sile wieku, o melancholijnym spojrzeniu zielonych oczu, w których widać zarówno heroiczną próbę ogarnięcia rzeczywistości, jak i zagubienie”⁵⁶.

Ten najważniejszy obecnie festiwal teatralny Europy, zainaugurowany został *Boską komedią* Dantego Alighieri. „Pociągające dla twórców współczesnego teatru okazały się emanujące z dzieła Dantego poczucie zagubienia i melancholia. Interesująca wydała się im figura artysty-wędrowca [podobnie jak u Zygmunta Baumana — wzór *turysty* i wzór *włóczęgi* — T.W.], który opuszcza oswojony świat, porzuca rutynę dnia codziennego i udaje się w drogę, by spojrzeć na rzeczywistość i swoją w niej pozycję z dystansu i w efekcie lepiej ją zrozumieć. [...] Dante Alighieri, średniowieczny poeta, stał się przewodnikiem współczesnych artystów teatru w ich heroicznych próbach zrozumienia dzisiejszego świata i uchwycenia stanu psychicznego

⁵⁵ S. Jaracz: *O styl teatru polskiego*. „Nowa Epoka” 1945, nr 6–7.

⁵⁶ A. Kyzioł: *Wędrowka przez piekło*. „Polityka” 2008, nr 31, s. 52.

człowieka XXI w.”⁵⁷. Od czasów wielkiego poety minęło kilka stuleci, coś zatem tak znaczącego jest w jego dziełach, że współcześni w jego twórczości odnajdują perspektywę odpowiednią do obecnej rzeczywistości? W przestrzeni otaczającej nas rzeczywistości odczucia każą nam sądzić, iż zmianom ulega wszystko, może to jednak tylko pozory, może w tym całości kształcie zmian, niezmiennie pozostają pragnienia i wartości, jakie jednostka reprezentuje, może zatem człowiek nie zmienia się aż tak bardzo, jak nam się wydaje?

Jean Duvignaud, nawiązując do powyższych, zwracał uwagę, iż „twórczość teatralna wydaje się związana z zachowaniem równowagi między strukturą społeczną a spontanicznością, między archaicznymi nakazami a wolnością, między tradycyjnymi systemami wartości — które, mimo iż nadal uznawane przez jednostki, stały się nietypowe — a dynamiką współczesnego życia [...]”⁵⁸. To wspomniane przez francuskiego socjologa teatru dążenie do zachowania równowagi można było już zaobserwować w czasach kształtowania się teatru jako odrębnej formy sztuki. To po raz kolejny potwierdza, co jest podstawowym i niezmiennym obszarem refleksji, tematów, które autorzy czynią przedmiotem swojej twórczości przekładając je na język dramatu. Tym obszarem było, jest i zapewne nadal będzie życie ludzkie uwikłane w codzienność. To, co ulega pewnym przeobrażeniom, to realizm codziennych zjawisk, powszechne sięganie do tematów, które przed laty stanowiły tabu, ukazywanie niesprawności jednostki w jej zmaganiu z codziennością. Wydaje się, iż obecnie zdecydowanie częściej twórcy ukazują nam człowieka, który nie tylko walczy o zachowanie (zapewnienie) podstawowych warunków bytowych, ale będąc (żyjąc) w sytuacji pełnego dostatku materialnego, człowiek ów wyraża postawę zagubienia, nieumiejętności funkcjonowania w zbiorowości, która nie jest już wspólnotą, w której mimo bliskości czujemy się obco, przypomina to trochę *Samotny tłum* David Riesmana⁵⁹.

To zainteresowanie twórców teatralnych społeczną egzystencją ludzką wydaje się wypływać nade wszystko z obserwacji rzeczywistości — nasilenia przestrzeni problemami — oraz z przekonania, że sztuka teatralna może i powinna uczestniczyć, podejmować wszelkiego typu działania, zorientowane na usprawnienie życia lokalnych społeczności (do tej motywacji, zainteresowań twórców wróć jeszcze w dalszej części opracowania).

⁵⁷ Ibidem, s. 52–53.

⁵⁸ J. Duvignaud: *Sociologie du théâtre. Assai sur les ombres collectives*. Paris 1965. Cyt. za: A. Hausbrandt: *Teatr...*, s. 10.

⁵⁹ D. Riesman, N. Glazer, R. Denney: *Samotny tłum*. Tłum. J. Strzelecki. Warszawa: Muza, 1996.

„Komedia skończona / i co dzień zaczyna się gra...”⁶⁰ — tymi słowami kończy się finałowa piosenka z *Wieczoru Trzech Króli*. Tekst piosenki jest prezentacją losu i życia człowieka. Jest też odniesieniem do teatru, gdzie postrzega się świat jako scenę, na której nieustannie odgrywana jest ta sama komedia — życie ludzkie⁶¹. To przewrotne określenie losów ludzkiego życia komedią, zastosowane przez W. Szekspira czy H. de Balzaka, jest celowym zabiegiem służącym — jak można sądzić — refleksji nad naszym codziennym postępowaniem wobec siebie i innych.

Każdego wieczoru kreowana rzeczywistość na scenie — według zamysłu twórców — winna ogarnąć myśli i uczucia publiczności żyjącej w zewnętrznym, realnym świecie. Najważniejsza wtedy jest nie tyle gra aktorów czy temat, który uczynili w tym czasie istotą, lecz „owo przejście w nową rzeczywistość, co niesie ze sobą katharsis, oderwanie się od zwyczajności, refleksję choćby i podświadomą, moment dystansu do własnego życia i do porządku realnego świata, przygasłego na krótki czas trwania spektaklu”⁶². Witkacy nazywał to przejście budzeniem niepokoju metafizycznego.

W swej długiej tradycji teatr był i nadal jest miejscem rozrywki, sceną politycznych przekazów, miejscem ukazywania nowych form artystycznego wyrazu, ale także przestrzenią, którą wypełniają komentarze do realnej rzeczywistości, próby ukazania możliwości jej oswojenia i nowego wykreowania dla naszych potrzeb. Istotne wydaje się, by pojawiające się sceny czy komentarze do rzeczywistości były prawdziwe w kontekście historycznym, tudzież w indywidualnych odczuciach ludzkich. Witold Gombrowicz pisał kiedyś: „Wymagam od sztuki nie tylko tego, aby była dobra jako sztuka, ale też, aby była dobrze osadzona w życiu”⁶³. Nawiązując do często postulowanych zaleceń, kierowanych do reprezentantów świata nauki, stosowania — w prowadzonych badaniach, analizach naukowych — większej interdyscyplinarności, warto zwrócić uwagę na możliwość uwzględnienia w realizowanych zamierzeniach kontekstów kultury i sztuki, w tym teatru. Poszerzenie perspektywy badawczej o wspomniane konteksty wydaje się w pełni uzasadnione, a nawet niezbędne. Żaden człowiek nie funkcjonuje poza kulturą i sztuką, nawet jeżeli nie jest świadomym odbiorcą, uczestnikiem określonych dziedzin sztuki, to fałszem jest udawanie, że nie są one wpisane w jego życiorys. Kwestią zasad-

⁶⁰ Przywołany fragment pochodzi z *Wieczoru Trzech Króli*. W. Szekspira. Zob. S. Marczak-Oborski: *Obszary teatru*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986, s. 5.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ M. Gołka: *Socjologia sztuki*. Warszawa: Centrum Doradztwa i Informacji Difin, 2008, s. 145.

niczą pozostaje zatem stworzenie takich sytuacji, by człowiek ów świadomie korzystał z oferty, która jest do niego kierowana, a to już zadanie edukacji. Szansa zastosowania (wykorzystania) wiedzy o teatrze, rezultatów jej praktycznej działalności do wzbogacenia i rozwoju badań prowadzonych w ramach innych dyscyplin naukowych, wydaje się coraz bardziej realna i powszechna.

Prawdą jest, że w perspektywie minionych lat trudno — na gruncie polskim — odnaleźć liczne, udane mariaże teatru z dyscyplinami naukowymi. Przykładem mogą być przywoływane prace z zakresu socjologii F. Znanieckiego, czy z zakresu pedagogiki H. Radlińskiej, w których autorzy nawiązywali do roli i miejsca teatru w procesie socjalizacji i wychowania. W minionych dekadach pojawiały się liczne prace obejmujące historię czy współczesność teatru, prezentujące jego rozliczne funkcje, w tym społeczne. Na rynku ukazały się również pozycje z zakresu edukacji teatralnej realizowanej głównie wśród dzieci i młodzieży⁶⁴. Chociaż i ten obszar nie wydaje się w pełni zaspokajać społecznych oczekiwań.

Takich prób, podejmowanych przez osoby dostrzegające w teatrze znaczącą siłę, mogącą pozytywnie przeobrazić istniejącą rzeczywistość, jest zapewne więcej, jednak uwzględniając skalę i zakres sytuacji problemowych nadal są one dalece niewystarczające. Co prawda pojawiają się na rynku opracowania ukazujące teatr, jego formy i możliwości, w różnych perspektywach, ale są to prace przygotowywane przez kulturoznawców, historyków sztuki, twórców teatralnych zorientowanych ściśle na prezentację teatru, jego repertuaru, artystycznych form wyrazu, nowatorskich inscenizacji czy miejsca pośród innych dziedzin sztuki. Są to zatem prezentacje — jakkolwiek wartościowe, to z punktu widzenia pedagoga — „jednostronne”, nieukazujące możliwości „zareagowania”, tudzież aktywnego włączenia się sztuki teatralnej w istniejące potrzeby (problemy) społeczne.

Pewną próbą zmiany — jak można sądzić — owej jednostronności myślenia była zorganizowana w listopadzie 2004 roku we Wrocławiu konferencja na temat: *Teatr — przestrzeń — ciało — dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*. Ta interdyscyplinarna konferencja przygotowana z inicjatywy Zakładu Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, poświęcona była „[...] przenikaniu się obszarów działania teatrów alternatywnych i instytucjonalnych, pograniczu nauki i sztuki oraz rozumieniu idei teatru społecznego, obywatelskiego”⁶⁵. Szukanie porozumie-

⁶⁴ Zob. *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 1: *Teatr w świecie*; T. 2: *Świat w teatrze*. Red. M. Karasińska, G. Leszczyński. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 2007.

⁶⁵ *Teatr — przestrzeń — ciało — dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*. Red. M. Gołaczyńska, I. Guszpit. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, s. 7.

nia pomiędzy poszczególnymi dyscyplinami nauki a sztuką wydaje się zabiegiem jak najbardziej pożądanym. Niezbędne jest, by ową potrzebę dostrzegli zarówno reprezentanci nauki, jak i sztuki. Tymczasem w sferze pedagogiki społecznej, dyscypliny stale podkreślającej swoje praktyczne inklinacje, wśród jej reprezentantów, dostrzec można niewielkie zainteresowanie porozumieniem i zainicjowaniem współpracy z twórcami teatralnymi, zorientowanej na wspólne projekty i działania przynoszące określone rezultaty. Błędne byłoby założenie, iż zaangażowanie pedagogów czy socjologów w wykorzystanie sztuki teatralnej w profilaktyczno-kompensacyjne działania, przyniesie natychmiastowe i kompleksowe rezultaty, jednak jeszcze większym błędem, w moim przekonaniu, jest marginalizowanie czy wręcz unikanie istniejących i dostępnych dóbr kultury, które znakomicie można zastosować w aktualnej praktyce społecznej.

Uczestnicząc w spektaklach będących inscenizacjami współczesnych dramatów, zrazu możemy odnieść wrażenie, że nasza rodzima rzeczywistość sprowadza się do przestrzeni, w której dominuje różnorodność negatywnych zjawisk społecznych, pośród których funkcjonują (egzystują) ludzie zagubieni, niepotrafiący odnaleźć się w obecnej rzeczywistości — gospodarczej, społecznej — czekający na *Godota*. Wspomniana uwaga pozwala nam również dostrzec, w tej konfiguracji zła, bezczynności, przygnębienia i apatii, punkty, obszary pozytywne, budujące nadzieję, ukazujące bezpośrednio lub pośrednio możliwości oswojenia (pokonania) problemu. Nawet, jeżeli te pozytywne aspekty nie są na scenie wyartykułowane, to przedstawienie danego tematu, problemu staje się impulsem do zastanowienia, wymiany myśli, zorientowanych w kierunku pozytywnych rozstrzygnięć.

Współczesne sztuki teatralne są — w pewnym zakresie — odzwierciedleniem skutków, dokonanych i nadal dokonujących się przemian w sferze polityki, gospodarki oraz w obszarze społecznym, nad którymi nie są w stanie zapanować rzesze społeczeństwa. Jednocześnie prezentują potrzeby, dążenia i oczekiwania, zwłaszcza młodych osób, pragnących ze wszech miar upodobnić się do swoich rówieśników z innych krajów, bezkrytycznie adaptując pewne wzory zachowań, wartości, style życia, które nie do końca sprawnie realizują się w rodzimej kulturze, tym samym nie osiągają (ci młodzi ludzie) zamierzonych efektów.

Niektóre zachowania, np. wspomniany brak świadomości, nie przynależą tylko do młodzieży, również dorosła część społeczeństwa prezentuje postawy sugerujące niedostatek edukacyjny. Postawą, która nadal w znacznym stopniu identyfikuje rodzime społeczeństwo, jest postawa roszczeniowa — wobec państwa, określonych struktur społecznych, instytucji — wyrażająca się w bierności i oczekiwaniu na zmiany, bez jakiego-

kolwiek własnego zaangażowania się w poprawę indywidualnej sytuacji życiowej.

Młodzi twórcy, mający odwagę opisywać rzeczywistość, „mają żywy dar obserwacji i umiejętność dostrzegania w rzeczywistości jej cech znamienych. Pilnują czujnie rzeczywistości, nie dając umknąć drobnym a ważnym szczegółom”⁶⁶. Te drobne a ważne szczegóły tworzą codzienność. Współcześni młodzi twórcy: „Są naocznymi świadkami przemian, które określają nie tylko przyszłość teatru, ale również każdego z nas”⁶⁷. Dostrzegają bardzo często to, czego nie dostrzega większość społeczeństwa. Przedstawienie tego „pomijanego”, niedostrzegalnego faktu na scenie jest próbą wzbudzenia refleksji i zainteresowania otaczającą rzeczywistością. To działanie, które w perspektywie przynosi korzyści. „Wkroczenie” teatru w życie indywidualnego odbiorcy, w jego myślenie, z inscenizacjami, które w pewien sposób zawsze dotyczą społeczności, jest swoistą profilaktyką, a zarazem kompensacją, jest propozycją realizującą proces rewitalizacji społecznej.

Młodzi autorzy, pisząc współczesne sztuki, nie tracąc artystycznej ramy, „upominają się o wartości, prowadzą dialog z tradycją, bronią słabych i wykluczonych. Sprawiają, że teatr wraca do swoich podstawowych obowiązków...”⁶⁸. Dzieje teatru dowodzą różnych jego doświadczeń, które można określić mianem „wzloty i upadki”. Istotne jest uświadomienie, „że prześladowania i rehabilitacje teatru jako instytucji społecznej są wpisane w jego historię i świadczą o pełnym uwarunkowaniu społecznym tej sztuki. Uwarunkowaniu tym ostrzej rysującym się, im bardziej rozwinięta, a więc i złożona jest forma działania teatru, im szerzej chce się on odwoływać do widowni [...]”⁶⁹. Wszelkim, nawet nie tak odległym w historii, przykładom zaniechania, ograniczenia czy wręcz zaprzestania możliwości wystawiania różnych form sztuki teatralnej, będących jawną formą dyskryminacji (prześladowania) teatru, przeciwstawić można przykłady jego rehabilitacji, odrodzenia, gdy uznawano jego niezaprzeczalne walory — nie tylko artystyczne, ale i społeczne, mogące sprawnie przysłużyć się odpowiednim grupom czy strukturom społeczno-politycznym. „Wynikało to z tego, że teatr niezależnie od swych funkcji artystycznych był zawsze (jest i będzie) środkiem przekazu różnych (w tym także społecznych) idei, programów i haseł”⁷⁰.

⁶⁶ H. Filipowicz: *Z recenzji pierwszego tomu antologii „Pokolenie porno”*. „Przegląd Polski” [Nowy York] 2004, za: H. Sułek: *Made in Poland, dziewięć sztuk teatralnych z Polski*. Kraków: Korporacja Ha!ART&Horyzont, 2006.

⁶⁷ Ibidem, s. 11.

⁶⁸ R. Pawłowski: *Dramaturgia niemoralnego niepokoju*. W: *Made in Poland...*, s. 11.

⁶⁹ A. Hausbrandt: *Teatr...*, s. 20.

⁷⁰ Ibidem, s. 20.

Obecnie sztuka teatralna wydaje się zasadniczo „sojuszniakiem” tych, którzy dostrzegają wszelkie nieprawidłowości i próbują się im skutecznie przeciwstawić. W tym kontekście teatr przybiera formę polityczną. „Teatr polityczny jest to teatr, którego powstaniu nie towarzyszy głównie chęć skonstruowania spektaklu, lecz myśl o przekonstrowaniu społeczeństwa. Ta definicja nie świadczy o kryzysie teatru. Ona świadczy o kryzysie życia społecznego. Nie mówi, że teatr, aby istnieć, musi się napęłnić »treściami społecznymi«, tylko mówi o tym, że każde działanie (więc i teatralne działanie) jest prawomocne, jeśli potrafi wytrącić ludzi z marazmu i związać ich w społeczeństwo”⁷¹.

Z przykładami spektakli politycznych spotykamy się coraz częściej. I nie dotyczy to już li tylko sztuk nowych, ale również nowatorskich inscenizacji dramatów klasycznych. Przekonstruowanie społeczeństwa to cel, jaki sobie, mniej lub bardziej świadomie, stawiają autorzy i twórcy teatralni. Sama formuła przekonstrowania, modelowania danego społeczeństwa dotyczy absorbowania określonych sfer, obszarów życia człowieka: koncentracji, uruchamiania myślenia, budzenia świadomości, prowokowania dyskusji, innego (dokładnego) postrzegania rzeczywistości, motywacji do działania zorientowanego na zmiany. Jeżeli poprzez przedstawienie uda się wspomniane aspekty osiągnąć, to można powiedzieć, że osiągnięto sukces. Dokonanie się, nawet najmniejszych przemian, zarówno w sensie indywidualnym, jak i społecznym jest nagrodą dla twórców. „Powodem nagrody mogłaby być [...] przyszła większa doskonałość układu społecznego, do której on się w jakiejś mierze przyczynił”⁷².

Każde przedstawienie jest ulotne i przemijające, odmiennie niż dzieła literackie czy plastyczne, ten sam spektakl grany kilka razy, za każdym razem jest inny. Kiedy znika ze sceny dzieło sztuki, jakim niewątpliwie jest, przestaje istnieć. „Wszystko na scenie jest jednorazowe. Cała istota teatru na tym polega. Jego wyższość nad filmem czy telewizją bierze się właśnie stąd, że wszystko, co się dzieje, dzieje się tylko raz, tylko tego wieczoru. I jedynie zostaje w pamięci. Cały wdzięk jest w tej ulotności”⁷³. Pozostają plakaty, niekiedy filmowe zapisy. Jednak najcenniejsza jest pamięć ludzka, która pozwala zachować nasze reakcje, wspomnienia. Trudno zatem powiedzieć, że każdy spektakl umiera do końca. Jeżeli w jakikolwiek sposób przyczynił się do najmniejszych przeobrażeń indywidualnych i społecznych, to nadal — w jakimś wymiarze — jest obecny. Najlepszym przykładem, potwierdzającym ową tezę, są Mickiewiczowskie *Dziady* w inscenizacji Kazimierza

⁷¹ A. Falkiewicz: *Teatr, społeczeństwo*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980, s. 26.

⁷² Ibidem, s. 27.

⁷³ A. Celeda: *Miedzy tradycją a innowacją. Rozmowa z Andrzejem Łapickim i Jarosławem Kilianem*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35, s. 82.

Dejmka, spektakl wystawiony w 1968 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie.

Wzajemność (współzależność) teatru i społeczeństwa była i nadal stanowi wartość. „Teatru się nie wymyśla. On powstaje na styku publiczność – teatr. Wrażliwi artyści w każdej epoce odpowiadają na pewną potrzebę własną, ale również publiczności”⁷⁴.

Nie dla wszystkich przemiany dokonujące się we współczesnym teatrze są kryzysem paradygmatu. Dla wielu zmiany w teatrze są konsekwencją ogólnych przemian, od których nie da się uniezależnić, zresztą byłoby to nielogiczne, bowiem konsekwencje przemian tworzą naszą rzeczywistość, a ta przecież jest materią (przedmiotem zainteresowania) sztuki teatralnej. Zmiany struktury, języka czy środków przekazu, jakimi współcześnie posługuje się teatr, w żaden sposób nie niweczą dawnych wzorów i ustaleń, i jeżeli ktoś (reżyser, scenograf) chce je zastosować w swojej inscenizacji, to po prostu to czyni. Różnorodność form, rozwiązań może tylko wzbogacać sztukę teatralną. Nie warto – przynajmniej ze społecznego punktu widzenia – pogłębiać animozji pomiędzy „starym” i „nowym”, wszak i tak najważniejsze jest dotarcie do widza i próba zainteresowania i włączenia go do dialogu, jaki toczy się między sceną a widownią.

Wielokrotnie podkreślany, odwieczny cel sztuki teatralnej, jakim jest dialog, porozumienie, komunikacja między sceną i widownią, powoduje, że twórcy, chcąc widoczniej zaistnieć w codzienności społecznej już nie tylko samym słowem – choć jego moc jest nieprzemijająca – ale również konkretnymi rozwiązaniami praktycznymi, prowokują publiczność do zaangażowania się w spektakl, a właściwie w swoje życie.

Krzysztof Warlikowski w swoich inscenizacjach (np. *Hamlet*) widza umiejscawiał na scenie, gdzie nie był już anonimowy, i to jemu przyglądali się aktorzy. W *Burzy* scena i widownia za sprawą światła stanowiła całość, brak widocznego podziału sprawiał, że widzowie i aktorzy nie byli już odrębnymi grupami, byli tymi samymi świadkami dziejących się wokół nich wydarzeń⁷⁵.

W teatrze bydgoskim postanowiono włączyć widzów w proces powstawania inscenizacji spektaklu pt. *Tramwaj zwany pożądaniem*. Przez kilka miesięcy prowadzono bloga – internetowy dziennik z prób, ukazujący postępy pracy nad sztuką. Cel był jasno określony „Chcemy odsłonić kulisy naszej pracy, żebyście mogli poczuć jej charakter i temperaturę, byśmy mogli już na tym etapie nawiązać dialog”⁷⁶. Odzew i zaintereso-

⁷⁴ K. Meissner, I. Wrazas, K. Mieszkowski: *Kawalek mięsa na krzyżu*. Rozmowę spisała M. Hepel. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35, s. 21.

⁷⁵ K. Janowska: *Polska od kulis*. „Polityka” 2006, nr 12, s. 65.

⁷⁶ Ibidem.

wanie publiczności było bardzo duże. W opolskim teatrze zamiast tytułu premiery na afiszach podano informację: „Spektakl w ciemno”. Okazało się, że ten rodzaj zaproszenia zaintrygował widzów do tego stopnia, iż przyszli do teatru. „Współczesny teatr wymaga od nas coraz większej aktywności, dokonywania wyborów, przejmowania odpowiedzialności za jakość widowiska, którego częścią się stajemy. Kto, dla kogo (i w co) tu się gra?”⁷⁷

Nie można powiedzieć, iż sztuka, także teatr to obszary powszechnej partycypacji społeczeństwa. Ale błędnym byłoby twierdzenie, że społeczeństwo naszego kraju zainteresowanie sztuką przejawia w nieznacznym stopniu. Teatry sukcesywnie, poza tymi, które przez lata nie traciły widzów, odbudowują swoją publiczność. Głównie przez zmiany repertuarowe i projekty okołoteatralne, aktywizujące widzów do czynnego uczestnictwa. Obok istniejących od lat scen instytucjonalnych powstają teatry prywatne, promujące określony repertuar, poszukujące nowych środków wyrazu, nie rezygnując z odwiecznych form (ram) teatralnych. Świadczy to o miejscu sztuki w życiu społecznym. Fakt ten też potwierdza zapotrzebowanie społeczeństwa, nie tylko na kulturę masową oferującą produkty niewymagające intelektualnego zaangażowania od widza, ale — jak się wydaje — coraz większe zapotrzebowanie na sztukę, która intryguje, niepokoi i prowokuje do myślenia. „O tym, że sztuka jest aspektem życia społecznego, a nie czymś odrębnym od niego, świadczą funkcje pełnione przez sztukę. One właśnie są przejawem i potwierdzeniem wzajemnej zależności części (czyli sztuki właśnie) i całości (czyli życia społecznego)”⁷⁸.

Marian Golka wyodrębnia grupę funkcji modelujących wartości: estetyczna, hedonistyczna, terapeutyczna, ekspresyjna, komunikacyjna, magiczna, ideologiczna, wychowawcza, poznawcza, ekonomiczna. Obok tej grupy wyodrębnia drugą uniwersalną, funkcję modelowania więzi społecznych⁷⁹. „Prawdopodobnie teatr w swych pierwocinach był pod tym względem o wiele mniej zróżnicowany. Zapewne, badając początki teatru, da się tu odnaleźć jakąś dominantę zadań. Lecz teatr współczesny, teatr dzisiejszej cywilizacji staje wobec różnorodnych, a nieraz sprzecznych zadań i spełnia różne funkcje społeczne”⁸⁰. Skoro już 70 lat temu Aleksander Hertz zauważał różnorodne funkcje i zadania, jakie spełnia teatr, to w dobie obecnej wydają się one jeszcze bardziej rozbudowane.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ M. Golka: *Socjologia sztuki...*, s. 200.

⁷⁹ Ibidem, s. 207–219; zob. A. Hausbrandt: *Teatr...*; A. Bielańska: *Teatr, który leczy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002; W. Chudy: *Trud życia i rozwój osobowy*. „Scena” 2004, nr 6, s. 2–5.

⁸⁰ A. Hertz: *Zadania społeczne teatru*. „Scena Polska” 1938, z. 2–3.

Nawet rozbieżne opinie pojawiające się w społeczeństwie dotyczące funkcji i zadań, jakie realizuje teatr, tego, czym jest i jaka jest jego przyszłość, nie zmieniają zasadności jego istnienia oraz możliwości, jakimi dysponuje, zaspokajając potrzeby lokalnych społeczności. Jednorodne określenie teatru, zadań, funkcji, jaki jest, a jaki będzie w przyszłości, nie wydaje się w pełni możliwe i nie jest to zapewne najważniejsze. Istotniejsze jest umiejętne odczytanie przekazu i odniesienie go do własnego i społecznego życia. Możliwości, jakie stwarza proces rewitalizacji, postrzegany jako działanie społeczno-pedagogiczne, są bardzo znaczące. Świadczą o tym nie tylko doniesienia z przeszłości, ale nade wszystko współczesna praktyka, realizowana w przestrzeni lokalnych środowisk wybranych miast, skutkująca dostrzegalnymi zmianami.

Rozdział III

Legnica, Nowa Huta, Wałbrzych — społeczne przeobrażenia a perspektywa rewitalizacji

Istnieje wiele różnych sposobów definiowania zróżnicowanych skupisk ludzkich w zależności od przyjętych kryteriów wyróżnienia bądź sposobu postrzegania ich charakterystycznych i specyficznych cech (wyróżników). Należą do nich — jak słusznie stwierdza Maria Ciechocińska — cechy położenia geograficznego, określające warunki naturalne (klimat, flora, fauna itp.) oraz cechy antropogeniczne, immanentnie związane z działalnością jednostek i grup społecznych w danym środowisku naturalnym (geograficznym), które stanowią o osiągniętym poziomie rozwoju społeczno-gospodarczego i zjawiskach społeczno-kulturowych.

W geografii warunków życia danej przestrzeni (a w prowadzonych przeze mnie analizach mikrostruktury) miejskiej będzie to obszar zaspokajania szeroko rozumianych potrzeb społecznych. Cechuje ów teren swoista spoistość funkcjonalna występujących struktur przestrzennych, z wyrażeniem uformowanymi ośrodkami obsługi lokalnej oraz z różnorodnie wyposażonymi placówkami infrastruktury społecznej¹. To one mają wpływ na występujące własności aktualnie pojawiającego się upośledzenia społecznego, które jest zjawiskiem wielowymiarowym i to w dwóch podstawowych znaczeniach. Po pierwsze, wykluczenie (stanowiące podstawową kategorię upośledzenia) może mieć charakter zarówno ekonomiczny, jak i kulturowy i społeczny. Wiąże się ów fakt z własnością danego społeczeństwa, które w zależności od swej struktury, zasobności, ładu prawno-organiza-

¹ M. Ciechocińska: *Region jako teren badań socjologicznych*. „Studia Socjologiczne” 1983, nr 3, s. 61.

cyjnego, kulturowej homogeniczności/heterogeniczności stwarza mniej lub więcej mechanizmów marginalizacji, a w konsekwencji wykluczenia. Po drugie, upośledzenie staje się kategorią wielowymiarową, ponieważ dana jednostka, rodzina czy grupa społeczna może być wielorako wykluczana. W tym przypadku wielowymiarowość jest cechą położenia społecznego (sytuacji bytowej, życiowej) danej osoby bądź grupy osób i może wyrażać się skumulowaniem wielu różnych deprywacji w następstwie stopniowego ich nawarstwiania, tj. pojawiającego się niedostatku kapitału indywidualnego i społecznego, prowadzącego ku ekskluzji².

Z zasygnalizowanych powodów w niniejszym rozdziale przedstawiono wybrane charakterystyki struktur miejskich, stanowiących składniki rzeczywistości aktualnego bytu mieszkańców analizowanego przez badacza.

Przemiany społeczne a wybrane obszary upośledzenia społecznego

Można przyjąć, iż truizmem jest powszechnie powtarzane stwierdzenie, że dokonujący się permanentnie postęp cywilizacyjny niesie ze sobą zarówno nieograniczone możliwości rozwoju, realizacji aspiracji i potrzeb, ułatwień życiowych, jak i szereg problemów egzystencjonalnych, wszelkiego typu zagrożeń czy konfliktów społecznych. Warto się jednak zastanowić, czy poza świadomością tego, doświadczanego na co dzień, stanu coś jeszcze wynika? Czy potrafimy nie tylko określić czego — pozytywnych czy negatywnych skutków — doświadczamy częściej i co o tym decyduje? Czy potrafimy dostrzec zło, chociaż nas — w tym momencie — nie dotyczy? Czy będąc w sytuacji odczuwanego dobrobytu, poczucia bezpieczeństwa lub w sytuacji ubóstwa, braku perspektyw, potrafimy się zmobilizować, podjąć jakąkolwiek formę aktywności, by pomóc sobie lub innym?

Skupiając swoją uwagę na owych negatywnych konsekwencjach postępującego rozwoju, należy pamiętać, że iluzją jest przekonanie, że dotyczą one tylko określonych środowisk czy grup społecznych. Konsekwencje te dotyczą bowiem całego społeczeństwa. Różnorodność problemów implikuje potrzebę dogłębnej diagnozy zaistniałych zjawisk oraz podjęcia działań mogących je co najmniej skutecznie ograniczyć, wskazując możliwości realizacji pozytywnego scenariusza — działań rewitalizujących określoną przestrzeń.

² T. Kaźmierczak: *Upośledzenie społeczne*. W: *Encyklopedia socjologii. Suplement*. Red. H. Kubiak, G. Lissowski, W. Morawski, J. Szacki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2005, s. 374.

Działania zorientowane na usprawnienie codziennego życia stały się obecnie obszarem zainteresowania nie tylko reprezentantów nauk społecznych, ale również wielu dyscyplin akademickich wydawać by się mogło odległych — w swych tematach badawczych — od aspektów społeczno-kulturowej egzystencji ludzkiej, przynajmniej w jej bezpośrednim wymiarze. Owo zainteresowanie świadczy zapewne nie tylko o dążeniu do ukazania własnej aktywności (poszczególnych dziedzin) w świetle szeroko rozumianego humanizmu, ale — jak należy sądzić — o ogromie zjawisk, ich wzajemnych zależnościach i uwarunkowaniach, oraz ich daleko idących konsekwencjach, co powoduje, iż podejmowanie działań kompensacyjnych, a zarazem profilaktycznych w zakresie jednej tylko dyscypliny naukowej czy nawet konfiguracji kilku dyscyplin społecznych, jest dalece niewystarczające. Stąd wynika potrzeba posiłkowania się wiedzą i rozwiązaniami innych dyscyplin naukowych.

Przemiany to obszar niewiedzy, jak zauważa Jerzy Modrzewski, nie tylko wśród pedagogów społecznych, którzy „[...] nie bardzo wiedzą, ku czemu zmierza owa transformacja naszego państwa i społeczeństwa i będąc tym głęboko zaniepokojeni obserwują i rejestrują towarzyszące jej zjawiska, coraz częściej wątpiąc w to, czy deklarowane w tym względzie programy przez polityków czy ideologów doprowadzą do stabilizacji naszego układu społecznego na nowych demokratycznych podstawach [...], w związku z tym trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie o to, czy to, co dzisiaj proponuje ona w swojej refleksji teoretyczno-prakseologicznej i towarzyszących jej badaniach diagnostyczno-projekcyjnych zmierza do przezwyciężania owego syndromu niepewnego jutra. Jedno jest pewne, że podejmuje ona czy podejmuje się w niej, w uprawiających ją zespołach, starania zmierzające do ograniczania doświadczanych przez ludzi dokuczliwości związanych z transformacją ustrojową, że podejmuje się w niej próby rozpoznawania przyszłości i jej wzorowania”³. Liczne przykłady zaangażowania pedagogiki społecznej — w perspektywie jej długoletniej działalności — w usprawnianie codzienności, można z pewnością ocenić pozytywnie, jednak skala problemów i ich wieloaspektowe zawiłości powodują, iż dyscyplina ta chętnie korzysta z dorobku innych dyscyplin naukowych. Obserwacja codzienności dostarcza szeregu przykładów świadczących, że i ten „układ” jest jednak niewystarczający, stąd pomysł, by działania podejmowane przez pedagogikę społeczną poszerzyć, wykorzystując działania organizowane przez teatr.

³ J. Modrzewski: *Pedagogika społeczna wobec syndromu „niepewnego jutra”*. W: *Pedagogika społeczna w Polsce po 1989 roku. Przemiany w nauce, obecność międzynarodowa, kręgi tematyczne prac badawczych*. Red. B. Kromolicka, A. Radziejewicz-Winnicki oraz M. Noszczyk-Bernasiewicz. Katowice—Gorzów Wielkopolski: Wydawnictwo Śląskiej Wyższej Szkoły Zarządzania im. gen. Jerzego Ziętka w Katowicach, 2007, s. 322.

Zmiany zachodzące w globalnej przestrzeni — świat, Europa — w trybie niemal natychmiastowym modelują zmiany w perspektywie naszego kraju. Zróznicowanie gospodarczo-społeczne widoczne jest najbardziej w układzie geograficznym naszego kraju. Od wielu lat — sięgając nawet czasów rozbiorowych, kraj można „podzielić” na dwa obszary: część zachodnią, gdzie dominował przemysł, czyli tereny Śląska (Dolnego i Górnego), Wielkopolski i Pomorza (zwłaszcza jego zachodniej części), oraz część wschodnią — Warmia i Mazury, Małopolska i Mazowsze, tereny głównie rolnicze o rozdrobnionej strukturze i niskiej kulturze agrarnej. Podział ten po okresie transformacji okazuje się nie w pełni aktualny. Restrukturyzacja przemysłu, wprowadzenie gospodarki rynkowej, prywatyzacja poszczególnych działów gospodarki, niezbędne zmiany w zakresie rolnictwa, a także zmiany natury politycznej w stosunkowo szybkim czasie ukazały nową „twarz” naszego kraju, ujawniając nową mapę przestrzeni, gdzie upośledzenie społeczne (obszary dotknięte ubóstwem, bezrobociem) jest największe. Przeobrażający się lub upadający przemysł spowodował, że tereny postrzegane przez lata jako najbardziej zasobne, w krótkim czasie diametralnie zmieniły swoją pozycję. Tak było w przypadku Górnego Śląska oraz niektórych regionów Dolnego Śląska — zwłaszcza górniczego Wałbrzycha, Jeleniej Góry czy Legnicy, która zmieniła swoje oblicze po wyprowadzeniu w 1994 roku, stacjonujących tam przez ponad 40 lat, wojsk radzieckich.

Zmiany te dotknęły, i to zdecydowanie w większym stopniu, również Polskę wschodnią, poza nielicznymi wyjątkami największych miast, gdzie zlokalizowany był wielki przemysł, jak: Kraków/Nowa Huta czy Warszawa. Tereny te to głównie obszary rolnicze. W konsekwencji dokonujących się przemian obejmujących cały kraj ujawniły się takie zjawiska, jak: bezrobocie, ubóstwo, bezdomność, bezradność wobec nowej rzeczywistości, wzrost różnego typu uzależnień, a także konflikty społeczne.

W tej konfiguracji przemian stosunkowo szybko „odnalazły się” największe miasta naszego kraju, które stały się swoistym magnesem przyciągającym rodzimy i zagraniczny kapitał. Postrzeganie wszelako tych miast jednorodnie, jako swoistych enklaw dobrobytu, byłoby błędem, bowiem w tych środowiskach również odnajdujemy przestrzenie zdegradowane, w których panuje ubóstwo i bezradność, odnajdujemy tam ludzi potrzebujących merytorycznej i sprawnej pomocy. Tak więc zarówno Warszawa, Wrocław czy Kraków, jak i mniejsze miasta np. Legnica czy Wałbrzych reprezentują — w różnym stopniu — dualizm wizerunku miasta; z jednej strony — sfery dynamicznego rozwoju, z drugiej — sfery degradacji i ubóstwa.

Ta zróżnicowana geograficznie, ekonomiczno-społeczna sytuacja kraju, mimo upływającego od początków zmian czasu, nadal jest nie tylko

„obecna”, ale — jak już wspomniałam — w niektórych obszarach zjawisko różnicowania się poziomu życia poszczególnych grup społecznych wydaje się narastać.

Jakkolwiek prezentowanie osiągnięć poszczególnych miast czy ludzi jest bardzo istotne i należy to czynić, to jednak z uwagi na zagadnienia problemowe podejmowane w tym opracowaniu swoje refleksje i analizy pragnę ukierunkować na sytuacje trudne, których w przestrzeniach wybranych środowisk doświadczają nie tylko określone grupy mieszkańców, ale które w znaczącym stopniu warunkują funkcjonowanie całych miast. Rozpatrując zjawiska upośledzenia społecznego⁴, istotne jest nie tylko zdiagnozowanie przestrzeni geograficznych, w których zjawiska te się uaktywniają, ale w nie mniejszym stopniu ich nazwanie i poznanie przyczyn ich występowania.

W literaturze przedmiotu wyróżnia się wiele zagrożeń, które obecnie obejmują szerokie rzesze populacji naszego kraju. Zasadniczo można je ująć w trzech podstawowych wymiarach: zagrożenia indywidualne (np. lęki, obsesje, fobie, agresja, choroby, uzależnienia, samobójstwo); zagrożenia społeczne (związane z dysfunkcjonalnością systemu organizacji życia zbiorowego na różnych poziomach); zagrożenia istnienia gatunku ludzkiego (np. perspektywa katastrofy ekologicznej, klęski żywiołowe)⁵.

Zagrożenia mogą być również generowane poprzez zjawiska, będące obecnie głównymi nurtami zmian w wymiarze rodzimym i powszechnym, które w założeniach ich kreatorów miały służyć pozytywnym aspektom rozwoju społecznego. Można tu wskazać m.in.: globalizację, urbanizację, modernizację, laicyzację, liberalizm, wyodrębnienie się porządku późnowoczesnego. Każde z wymienionych zjawisk zasadniczo pozytywnie realizuje swoje cele w przestrzeni społecznej, jednak niewłaściwie rozumiane czy zastosowane w praktyce może warunkować szereg trudności.

Obok wspomnianych współobecne są również zjawiska — anomia, chaos, ryzyko czy załamanie się istniejącego porządku — traktowane, według koncepcji E. Durkheima, jako stany rzeczy towarzyszące radykalnej zmianie społecznej, które w momencie zaistnienia stanowią wielkie niebezpieczeństwo dla egzystencji danej populacji. Występujące sytuacje problemowe właściwie nigdy nie są jednorodne, wielość generujących je czynników powoduje, że najczęściej współwystępują one łącznie. Nie jest możliwe precyzyjne określenie, przedstawienie wszelkich istniejących zagro-

⁴ Zob. A. Radziejewicz-Winnicki: *Pedagogika społeczna. W obliczu realiów codzienności*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008, s. 223–248.

⁵ B. Hołyst: *List o edukacji*. W: *Listy o edukacji*. Red. L. Witkowski. „Forum Oświatowe” 1998, nr 2; A. Nowak, E. Wysocka: *Problemy i zagrożenia społeczne we współczesnym świecie. Elementy patologii społecznej i kryminologii*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2002, s. 7.

zeń, problemów, których doświadcza na co dzień społeczeństwo. Typologii podziału owych negatywnych zjawisk jest wiele. Wyznacznikami są np. rodzaj i charakter danego zjawiska, ponoszone konsekwencje: indywidualne i społeczne, albo skala i zakres występowania zjawiska. Wyznacznikami mogą być także wiek oraz miejsce zamieszkania (środowisko)⁶.

Sytuacje problemowe, jakkolwiek występujące w różnych regionach naszego kraju, w znacznym stopniu mają tę samą etiologię i te same konsekwencje. W pobieżnej, sygnalizującej zaledwie problem, analizie pragnę zwrócić uwagę na te zjawiska, które w skali całego kraju są dominujące, a tym samym są obecne w przedmiotowych środowiskach prowadzonych badań: Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha.

Jednoznaczne ustalenie, czy dana sytuacja jest przyczyną czy skutkiem zaistniałego stanu, nastręcza wiele trudności i o ile w indywidualnych przypadkach można – z dużym prawdopodobieństwem – to ustalić, o tyle już w perspektywie szerszej nie zawsze jest to wykonalne. W prowadzonych badaniach wspomniane rozróżnienie nie było priorytetem, toteż czynione tu rozważania pragnę zorientować na znaczenie, jakie dla społeczeństwa niesie obecność tych zjawisk w ich codziennej egzystencji.

W perspektywie dokonującej się transformacji jednym z najszybciej zaistniałych skutków tego procesu była utrata miejsca pracy. Zwolnienia masowe lub indywidualne objęły osoby pracujące w zakładach, fabrykach, hutach czy kopalniach, które ulegały likwidacji bądź podlegały różnym formom przeobrażeń. W dość krótkim czasie okazało się, że poziom wykształcenia oraz posiadane formalne kwalifikacje nie odpowiadają konkretnym potrzebom i wymogom stawianym przez nowych pracodawców, co powodowało zwolnienia lub rodziło potrzebę podjęcia odpowiedniej (tematycznie) edukacji, by sprostać owym wymaganiom.

Samo pojęcie bezrobocia można określić „jako przesunięcie zasobów pracy ze sfery pracy do sfery bierności zawodowej, w której nie uczestniczy się w procesach pracy. Bierze się natomiast udział w podziale produktu wytworzonego przez innych pracowników”⁷.

Jakkolwiek definiowalibyśmy pojęcie bezrobocia, warto pamiętać, że w każdym przypadku jego obecność, w danym czasie i danej przestrzeni, w ogromnym stopniu warunkuje ład i porządek społeczny. Im więcej osób pozostaje poza rynkiem pracy, tym więcej negatywnych skutków uwidacznia się zarówno w sferze społecznej, jak i w indywidualnym życiu. Bezrobocie implikuje kolejne negatywne zjawiska ujawniające się nie tylko w wymiarze indywidualnym, ale także społecznym: ubóstwo, choroba, uzależnienia, apatia, agresja, izolacja, bezdomność, wykluczenie. Wspo-

⁶ Zob. A. Nowak, E. Wysocka: *Problemy i zagrożenia społeczne...*

⁷ W. Ratyński: *Problemy i dylematy polityki społecznej w Polsce*. T. 1. Warszawa: Centrum Doradztwa i Informacji Difin, 2003, s. 135.

mniane skutki powodują, że osoby dotknięte zawodową bezczynnością „wchodzą” w stan, który z czasem prowadzi do petryfikacji struktury społecznej i niezamierzonej edukacji prowadzącej do dziedziczenia bezrobocia⁸. Koszty istniejącego bezrobocia ponosi całe społeczeństwo⁹. Wyrażają się one najczęściej: we wzroście nakładów finansowych na zabezpieczenia socjalne, wzroście demoralizacji i przestępczości oraz negatywnej edukacji dzieci i młodzieży, skutkującej wyuczoną bezradnością. W konfiguracji zagrożeń miejsce znaczące zajmuje ubóstwo, będące najczęściej pochodną bezrobocia, uniemożliwiające zaspokojenie podstawowych potrzeb. Przyczyn tego zjawiska należy szukać również w wadliwej polityce społecznej kraju, w przyczynach tkwiących w jednostce — np. brak odpowiedniego zaangażowania w edukację, brak motywacji do pracy czy nieumiejętność dostosowania się do obecnych wymagań rynkowych.

Ubóstwo nie odnosi się jednak li tylko do sfery ekonomicznej, jest także określeniem sytuacji społecznej jednostki, jej kondycji, charakteru i rodzaju więzi społecznych, gotowości do podejmowania wyzwań przynoszących indywidualne i zbiorowe korzyści, to także umiejętność zgodnego i odpowiedzialnego funkcjonowania w środowisku lokalnym.

Stan ubóstwa w wielu przypadkach łączy się z nadużywaniem alkoholu. Z licznych badań, prowadzonych nie tylko przez polskich badaczy¹⁰, można wywnioskować, że nadużywanie alkoholu ma swoje źródła w sytuacji trudnej, stresowej, której doświadcza osoba nieradząca sobie z daną sytuacją i nieposiadająca wsparcia w gronie osób najbliższych. Często dochodzi do tego z powodu nieumiejętności sprostania oczekiwaniom rodzinnym i społecznym, zaburzonego procesu socjalizacji, utraty pracy, konfliktów rodzinnych. Alkohol staje się wtedy środkiem/formą autoterapii, której jednostka, będąca w stresie lub konflikcie, się poddaje.

Wspomniane zjawiska są obecne w życiu większości społeczności naszego kraju. Środowiska wielu regionów naszego kraju charakteryzuje dodatkowo duże i wieloaspektowe zróżnicowanie: etniczne, narodowe, kulturowe, religijne, edukacyjne, zawodowe, a także materialne. Zróżnicowany jest też poziom zaangażowania w działalność społeczną czy gotowość do współdziałania na rzecz poprawy warunków życia. Wspomniana różnorodność staje się w dobie obecnej niezwykle wyzwaniami dla lokalnych władz odpowiedzialnych za organizację życia. Owa różnorodność jest jeszcze większym wyzwaniem dla samej zbiorowości na co dzień „realizu-

⁸ A. Nowak, E. Wysocka: *Problemy i zagrożenia społeczne...*, s. 220.

⁹ Zob. Z. Kwieciński: *Wykluczanie*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002.

¹⁰ B.T. Woronowicz: *Alkoholizm jest chorobą*. Warszawa: PARPA, 1998; J. Mellibruda: *Psychologiczna koncepcja mechanizmów uzależnienia*. „Terapia Uzależnienia i Współuzależnienia” 1999, nr 1(4).

jącej wspólną przestrzeń". Warto przywołać ostrzeżenie Ralfa Dahrendorfa, określane mianem „dylematu trzech zegarów”, mówiące o potrzebie czasu dla dokonujących się przemian, efektem których będzie nowoczesna osobowość jednostki potrafiącej zgodnie, sprawnie i satysfakcjonująco żyć nawet w bardzo zróżnicowanej strukturze społecznej.

Wśród tematów, które stają się przedmiotem zainteresowania coraz liczniejszej grupy badaczy/naukowców, jak również przedstawicieli sfery pomocy społecznej, licznych organizacji pozarządowych, znajdują się dwie „przestrzenie”: starość i samotność. Ujmując rzecz logicznie, trudno nazwać je problemami, przecież starość to naturalny etap naszego życia; młodości czy dojrzałości (w tym kontekście) nikt nie nazywa problemem, również samotność — tak jak współobecność, współdziałanie — jest wpisana w charakter naszej egzystencji. Dlaczego zatem wspomniane pojęcia (stany) analizuje się najczęściej jako zjawiska problemowe? Otóż głównych przyczyn reprezentowania takich stanowisk należy szukać w czynnikach zewnętrznych człowieka, w jego środowisku rodzinnym, zawodowym i lokalnym. Postrzeganie starości jest zróżnicowane i w znacznym stopniu zależy od wieku oraz warunków życia¹¹.

Podobnie rzecz się ma z samotnością. O ile w młodości samotność nie budzi negatywnych odczuć, o tyle w okresie starości, zwłaszcza gdy bywa „wzmacniana” poczuciem odrzucenia, staje się prawdziwą udręką. Konsekwencją obu — starości i samotności — bywa apatia, wycofanie się z aktywności, uczestniczenia w życiu społecznym, kulturalnym oraz nabywanie przeświadczenia o marginalizacji. Istotnym wyznacznikiem wspomnianych odczuć jest postawa, sposób zachowania reprezentowany przez — parafrazując myśl Marii Grzegorzewskiej — jeszcze młodszą część społeczeństwa wobec osób starszych. W związku z tym przed całym społeczeństwem rysuje się konieczność podjęcia wzmoczonej edukacji społecznej, która pozwoli zaakceptować to, co nieuchronne i naturalne, a tym samym pozwoli na pełną i zgodną wspólną egzystencję starszej i młodszej populacji w danym środowisku.

Współczesne społeczeństwo doświadcza również kryzysu zaufania i lojalności, manipulacji i obojętności oraz atrofii więzi moralnych i społecznych¹². Różnorodność i dynamika zjawisk uciążliwych w naszej codziennej egzystencji, szczególnie dotyczących grupy ludzi w określonych środowiskach, skłania nas do poszukiwania coraz sprawniejszych metod przeciwstawiania się lub ich znacznego ograniczania. Poza funkcjonującymi w przestrzeni naszego kraju rozwiązaniami strukturalnymi, socjalnymi, realizowanymi w ramach rodzimej polityki społecznej, coraz częściej

¹¹ J.A. Komeński: *Wielka dydaktyka*. Wrocław: PAN, 1956.

¹² P. Sztompka: *Kulturowe imponderabilia szybkich zmian społecznych. Zaufanie, lojalność, solidarność*. „Studia Socjologiczne” 1997, nr 4, s. 15.

podejmuje się próby wprowadzania rozwiązań/metod, które nie zawsze jednoznacznie identyfikuje się ze sferą szeroko rozumianej pomocy, ale które — jak wskazuje historia oraz współczesne przykłady — mogą znacząco przyczynić się do poprawy życia społeczności w ich środowiskach bytowania. Jedną z metod jest sztuka teatralna, zwłaszcza że inspirowana jest przez rzeczywistość, szczególnie tę obejmującą zjawiska negatywne, doświadczane przez społeczność.

Teatr realizuje tym samym swoje odwieczne funkcje, informując, ukazując owe upośledzone obszary ludzkiej egzystencji, próbuje zainteresować coraz szerszą publiczność i zachęcić do działania, nawet jeżeli miałyby to być z początku tylko obejrzenie sztuki nawiązującej do codzienności i wzbudzenie refleksji/namysłu w układzie ja — widz i bohater — aktor. Oddziaływanie teatru mieści w sobie tak wiele tajemnic, że nawet w sferze społecznej użyteczności trudno je wszystkie nazwać¹³. Nie nazwy są tu jednak najważniejsze, lecz wszelkie zmiany ukierunkowane na rewitalizację przestrzeni życia indywidualnego oraz zbiorowego.

Uwzględniając szereg zjawisk wypełniających naszą rzeczywistość, uaktywnia się konieczność funkcjonowania w ramach nowych struktur społecznych świata ponowoczesnego. Rejestrując wszelako tak wiele niesprawności, które są udziałem współczesnych pokoleń, należy, wykorzystując wszystkie dostępne formy (środki), rozwijać proces rewitalizacji społecznej w lokalnych środowiskach, aby umożliwić satysfakcjonującą egzystencję zamieszkałych tam społeczności.

Środowisko lokalne — przestrzeń identyfikacji człowieka

„Przełom wieków jako moment unikalny, bo będący doświadczeniem kilku pokoleń nabywających, a zarazem wytwarzających pewne nowe doświadczenia, ma [...] w naszym kraju określoną dramaturgię społeczną. Jej instytucjonalizacja dokonuje się za sprawą ambiwalencji ludzkich odczuć, nadziei, lęków, niepokoju i obaw”¹⁴. Zarówno miniona, jak i obecna dekada unaoczniała nam szereg sytuacji trudnych, kryzysowych, które są konsekwencją zaistniałych, nie tylko w skali naszego kraju, przemian —

¹³ Zob. Z. Raszewski: *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa: PIW, 1978, s. 236.

¹⁴ A. Miszańska: *Sytuacja demokracji u schyłku wieku. Niepokoje globalne, niepokoje polskie*. „Kultura i Społeczeństwo” 2000, nr 3; zob. też A. Radziejewicz-Winnicki: *Nabywanie oraz wytwarzanie nowych doświadczeń w życiu codziennym jednostki w postmonocentrycznym łańdźcie społecznym*. W: *Edukacja a życie codzienne*. Red. A. Radziejewicz-Winnicki przy współudziale E. Bielskiej. T. 1. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002, s. 104.

doświadczanych przez znaczną część społeczeństwa, która nie potrafi odnaleźć się i zaistnieć w obecnej rzeczywistości. Przyczyną owej „niesprawności” jest nie tylko wadliwa edukacja, wychowanie rodzinne i instytucjonalne, zbyt często propagujące od lat ukształtowany model biernej akceptacji zastanej rzeczywistości niż postawę aktywnego włączania się w nurt jej kształtowania, ale również nieadekwatne do potrzeb rozwiązania systemowe „wypracowujące” wśród społeczeństwa postawę bierną, generującą z kolei brak odpowiedzialności i odwagi do wyrażania własnych opinii i sądów. „W wielu środowiskach lokalnych dostrzegamy osoby doświadczające poczucia zagubienia w świecie nowych reguł i innych norm postępowania bądź lansowanych w odmiennych już realiach wartości”¹⁵.

W największym stopniu wszelkiego typu trudności dostrzegane i doświadczane są w przestrzeni lokalnych środowisk, gdzie jednostka, grupy społeczne na co dzień przebywają i żyją. Środowisko to w znacznym stopniu warunkuje możliwości i stopień zadowolenia społeczności z realizacji potrzeb. Tymczasem nadal „wiele osób egzystuje dziś we własnych środowiskach lokalnych bez jakiegokolwiek poczucia komfortu psychicznego i bez tak oczekiwanej i pożądanej normalności — [postrzeganej tutaj w kontekście wartościującym, identyfikowalnym z dobrem, stabilizacją — T.W.]. Podjęta kwestia wydaje się istotna, bowiem społeczność lokalna, jak i sam region to obszary względnie homogeniczne, w porównaniu z dalszym, często odmiennym i bardziej heterogenicznym otoczeniem. Dane społeczności bądź regiony konstytuują specyficzne cechy zbiorowości ludzkich, tworzących wraz z ich materialno-przestrzennym podłożem wyraźne społeczne całości, przy czym owe cechy mogą przybierać postać zarówno aktywnej, jak i biernej”¹⁶. Przykładami będącymi ilustracją przytoczonej refleksji są Legnica, Nowa Huta i Wałbrzych.

Nasuwa się pytanie: jakie miejsce w pożądanym procesie naprawy, modernizacji i rewitalizacji lokalnych środowisk „wyznacza się” pedagogice społecznej? Jakie działania zainicjować, by „uruchomić” społeczności lokalne na tyle, by z czasem poszczególne jednostki samodzielnie i odpowiedzialnie kształtowały własne życiorysy? Podjęcie jakichkolwiek rozwiązań praktycznych (naprawczych) wymaga diagnozy oraz racjonalnych i adekwatnych do potrzeb działań podejmowanych przez całą społeczność zainteresowaną „porządkowaniem” środowiska lokalnego.

W rodzimym piśmiennictwie odnajdujemy szereg definicji, pojęć, takich jak: „środowisko”, „środowisko lokalne”, „środowisko życia”, „środowisko wychowawcze”. Każde z nich jest synonimem przestrzeni, która ma służyć człowiekowi, ale też przez niego jest kreowana. W ujęciu H. Radliń-

¹⁵ A. Radziewicz-Winnicki: *Nabywanie oraz wytwarzanie...*, s. 105.

¹⁶ Idem: *Spółeczeństwo w trakcie zmiany. Rozważania z zakresu pedagogiki społecznej i socjologii transformacji*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2004, s. 101.

skiej: „środowisko, to zespół warunków, wśród których bytuje jednostka, i czynników kształtujących jej osobowość oddziałujących stale lub przez czas dłuższy”¹⁷. Podobnie określał tę przestrzeń Jan Szczepański, mówiąc, iż jest „to wszystko, co nie należąc do organizmu, wyznacza lub współwyznacza jego procesy życiowe”¹⁸. Ryszard Wroczyński, uznając iż nie tyle czas oddziaływania określonych bodźców, ile ich rzeczywiste oddziaływanie jest istotne w perspektywie wychowawczo-rozwojowej, środowiskiem nazywał: „składniki struktury otaczającej osobnika, które działają jako system bodźców i powodują określone reakcje (przeżycia) psychiczne”¹⁹.

W perspektywie szeroko pojmowanego środowiska pojawiają się określenia terenu egzystencji ludzkiej, w bardziej zawężonym ujęciu, co pozwala na szczegółowe poznanie środowiska, w którym żyje jednostka, a co istotne jest zarówno dla metodologii, jak i dla praktyki społecznej. Pojęciem tym jest „środowisko lokalne”. Jest to „zbiór ludzi zamieszkujących niewielkie terytorium oraz stworzoną przez nich kulturę, stosunki społeczne i otoczenie przyrodniczo-materialne. Składnikami środowiska lokalnego są wspólne instytucje, symbole, wartości. Cechami tego środowiska są poczucie odrębności i izolacji, jednolitości zawodowej i ekonomicznej, tożsamości etnicznej i kulturowej”²⁰. Charakterystyczna dla tej przestrzeni jest identyfikacja członków, którzy ją zamieszkują, oraz poczucie wspólnoty i aprobującego uczestnictwa. Obok „środowiska lokalnego” literatura posługuje się również określeniem „środowisko życia”. Kategoria „środowisko życia” „obejmuje wszystkie możliwe konfiguracje elementów środowiska, w którym przebywa jednostka ludzka. Specyfiką tego pojęcia jest to, że w zależności od tego, jak jednostka sytuuje się w owym środowisku, tak przybiera ono różne atrybuty. Może ono być obiektywne, subiektywne, niewidzialne, materialne, szersze, bezpośrednie. Jednostka może przyjmować postawę bierną, obronną i twórczą (czynną)”²¹. W literaturze przedmiotu spotykamy się ze stanowiskami, które nie różnicują pojęć: „środowisko” i „środowisko wychowawcze”. Stanowisko takie reprezentował między innymi Józef Pieter, który posługiwał się pojęciem „środowisko wychowawcze”, określając je jako „złożony układ powtarzających się lub względnie stałych sytuacji, do których człowiek rozwijający się przystosowuje się czynnie w wychowawczym okresie swego życia”²². Podobne stanowisko

¹⁷ H. Radlińska: *Stosunek wychowawcy do środowiska społecznego. Szkice z pedagogiki społecznej*. Warszawa: „Nasza Księgarnia” SP. AKC. ZNP, 1935, s. 20.

¹⁸ J. Szczepański: *Odmiany czasu teraźniejszego*. Warszawa: PWN, 1971, s. 153.

¹⁹ R. Wroczyński: *Wprowadzenie do pedagogiki społecznej*. Warszawa: PWN, 1966, s. 52.

²⁰ T. Pilch: *Środowisko lokalne*. W: *Elementarne pojęcia pedagogiki społecznej i pracy socjalnej*. Red. D. Lalak, T. Pilch. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 1999, s. 300.

²¹ Za: E. Marynowicz-Hetka: *Pedagogika społeczna*. T. 1. Warszawa: PWN, 2006, s. 54.

²² J. Pieter: *Poznanie środowiska wychowawczego*. Wrocław—Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960, s. 5.

reprezentował Kazimierz Sośnicki, określając „środowisko wychowawcze” jako: „ogół sytuacji wychowawczych, które działając na jednostkę powodują u niej określone przeżycia psychiczne”²³.

Środowisko wychowawcze doczekało się licznych interpretacji. W ujęciu Aleksandra Kamińskiego, termin ten, „oznacza te elementy otaczającej jednostkę struktury przyrodniczej, społecznej i kulturalnej, które oddziałują na jednostkę stale [...] lub przez czas dłuższy, albo krótko, lecz ze znaczną siłą, jako samorządny lub zorganizowany system kształtujących ją podmiot”²⁴. Stanisław Kowalski natomiast wspomniane pojęcie „rozumie jako społecznie kontrolowany odpowiedzialny za realizację celów wychowawczych pewien system bodźców społecznych, a także kulturowych i przyrodniczych”²⁵. Pojęcie „środowisko wychowawcze” zdefiniował również Florian Znaniecki, widząc je jako: „odrębne środowisko społeczne, które grupa wytwarza dla osobnika mającego zostać jej członkiem po odpowiednim przygotowaniu”²⁶.

Działania wychowawcze minionych dekad były bardziej zorientowane na przystosowanie jednostki do istniejących realiów. Obecnie wszelkie działania ukierunkowane są na zaangażowanie jednostki, by aktywnie kreowała własne życie. Środowisko wychowawcze stanowi część środowiska lokalnego, w którym realizowane celowo i świadomie procesy edukacyjne, wychowawcze przyczyniają się do rozwoju świadomości, wiedzy, nabycia dyspozycji umożliwiających satysfakcjonujące życie. Prowadzona w tych środowiskach edukacja teatralna umożliwia szerszy kontakt ze sztuką, uczy, że jest ona integralną częścią życia jednostki, z której można w pełni korzystać. Uczy też, że sztuka może praktycznie przyczynić się do poprawy warunków życia lokalnych społeczności, do rewitalizacji środowiska. Sztuka jest jednym z wielu bodźców wpływających na człowieka.

Analizując poszczególne pojęcia, dostrzegamy, iż każde z nich, niezależnie czy jest to szersze czy węższe ujęcie, wskazuje na istniejące w środowisku bodźce oddziałujące na jednostkę. Można zatem powiedzieć, że w pewnym zakresie pojęcia te są tożsame, odnoszą się do określonej przestrzeni, w której mieszkają ludzie, tworzący społeczność (lokalną), realizujący indywidualne życiowe scenariusze. Bez względu na liczbę osób stanowić ona będzie zawsze przestrzeń życia, w której jednostka zaspokaja indywidualne potrzeby, korzystając z szeregu instytucji w niej funkcjonujących, inicjuje i rozwija interakcje społeczne, uczestniczy mniej lub bardziej aktywnie w procesie współtworzenia rzeczywistości, oraz w której reali-

²³ K. Sośnicki: *Istota i cele wychowania*. Warszawa: PWN, 1964, s. 49.

²⁴ A. Kamiński: *Funkcje pedagogiki społecznej*. Warszawa: PWN, 1974, s. 14.

²⁵ S. Kowalski: *Socjologia wychowania w zarysie*. Warszawa: PWN, 1976, s. 92.

²⁶ F. Znaniecki: *Socjologia wychowania*. T. 1. Warszawa: PWN, 1973, s. 87.

zują się procesy uspołecznienia i wychowania. Uwzględniając powyższe oraz biorąc pod uwagę obszar przedmiotowych analiz badawczych, prezentowanych w niniejszym opracowaniu, zasadniczo posługiwać się będę pojęciem „środowisko lokalne”, które obejmuje wszystkie, a na pewno niezbędne aspekty konieczne do sprawnego funkcjonowania, przy oczywistym założeniu, że jednostka zechce być jego aktywnym podmiotem.

Środowisko lokalne nie byłoby zapewne tak ważnym obiektem zainteresowań badaczy, gdyby nie społeczność (lokalna), która napęłnia go treścią. Właściwie można w tym układzie mówić o wzajemnej zależności, zarówno bowiem jeden, jak i drugi byt są dla siebie warunkiem koniecznym, by urealnić swoje istnienie. Używając określenia „społeczność lokalna”, w jakichkolwiek konfiguracjach, sytuujemy je zawsze w trzech obszarach: terytorium (przestrzeni), interakcjach społecznych oraz więzi psychicznej, dającej poczucie wspólnoty z ludźmi, mieszkającymi na tym terytorium²⁷. O kategorii tej mówi się jako o „strukturze społeczno-przestrzennej, którą tworzą ludzie pozostający wobec siebie w społecznych interakcjach i zależnościach w obrębie danego obszaru i posiadający jakiś wspólny interes lub poczucie grupowej i przestrzennej tożsamości jako elementy wspólnych więzi”²⁸. Niezwykle istotną cechą wskazanej zbiorowości jest jej gotowość do wspólnej realizacji zadań zorientowanych na rozwiązywanie lub łagodzenie problemów występujących w tej społeczności²⁹. To, jakie będzie zaangażowanie w wspólne działania, uzależnione jest w znacznym stopniu od rodzaju więzi i charakteru stosunków panujących w danej społeczności. Nawiązując do typologii Ferdynanda Tönniesa, zależne jest to od faktu, czy dana społeczność reprezentuje w większym stopniu cechy „przypisane” wspólnotocie, czy stowarzyszeniu³⁰. Mimo różnic osobowych w rodzimej rzeczywistości nadal jednak, jak można sądzić, społeczność lokalna jest zdecydowanie częściej przykładem Tönniesowskiej wspólnoty składającej się z grup pierwotnych, tzn. rodzin i sąsiadów, które łączą stosunki o charakterze osobowym. Jednocześnie nie sposób nie zauważyć, iż w społeczeństwach nowoczesnych, w których powszechnym zjawiskiem jest ruchliwość przestrzenna, prowadząca do permanentnej zmiany sąsiada, nie pozwalająca na wytworzenie się trwałych, społecznie pożądanых więzi, poczucia wspólnotowości i wsparcia, prowadząca do zmiany relacji społecznych.

²⁷ Zob. B. Szacka: *Wprowadzenie do socjologii*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2003, s. 229.

²⁸ P. Starosta: *Poza metropolią. Wiejskie i małomiasteczkowe zbiorowości lokalne a wzory porządku makrospołecznego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1995, s. 31.

²⁹ Ibidem, s. 30.

³⁰ Zob. F. Tönnies: *Wspólnota i stowarzyszenie*. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa: PWN, 1988; por. P. Starosta: *Wspólnota i stowarzyszenia*. Warszawa: PWN, 2008.

Obserwując współczesne zbiorowości, także w naszym kraju, wydaje się, że teza ukuta przez Bogdana Jałowieckiego, mówiąca o coraz powszechniejszej utracie przez społeczności lokalne swego charakteru i tworzeniu się tym samym zbiorowości terytorialnych, jest jak najbardziej prawdziwa³¹. Konstatując refleksje profesora w tym zakresie, zauważamy, że każda społeczność lokalna jest jednocześnie zbiorowością terytorialną, ale nie każda zbiorowość terytorialna jest społecznością lokalną.

Podając badania w środowiskach określonych miast: Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha chodziło m.in. o identyfikację kapitałów (społecznych, indywidualnych, kulturowych), aktywów poszczególnych jednostek i grup tworzących społeczności tych miast, stwierdzenie, jakimi dysponują i jakie są możliwości ich wykorzystania.

Zgodnie z tezą B. Jałowieckiego, można założyć, że również w badanych środowiskach mieszkają ludzie identyfikujący się ze społecznością, oraz ci identyfikujący się ze zbiorowością. Jednoznaczne określenie przynależności poszczególnych osób do jednej bądź drugiej wspomnianej struktury nastręczałoby wielu trudności, dlatego też dla porządku metodologicznego, wobec wszystkich ludzi zamieszkujących wspomniane środowiska, będą stosować określenie „społeczność lokalna”, identyfikując ją z miejscem zamieszkania.

Środowiska lokalne postrzegane są jako przestrzenie, miejsca, w których „jednostka styka się z szerszym społeczeństwem i kulturą. To właśnie w swojej miejscowości przez większą część ludzkiej historii, a w znacznej mierze także dzisiaj, jednostka staje wobec instytucji swego społeczeństwa, wobec właściwych mu dróg wyrażania uczuć religijnych, regulowania zachowań, życia rodzinnego, socjalizacji młodych, zarabiania na życie, wyrażania ocen estetycznych”³². Są one podstawową przestrzenią realizacji egzystencjonalnej codzienności.

Podobnie, można by rzec całościowo, środowisko i społeczność lokalną postrzega B. Jałowiecki. „W układach lokalnych produkowana jest część dóbr i usług, wytwarzają się systemy wartości i etos pracy, podejmowane są

³¹ Jak zauważa B. Jałowiecki: „Zbiorowości terytorialne są skupiskiem zatอมizowanych jednostek, których skład bywa płynny i zmienny, co dodatkowo utrudnia tworzenie się więzi społecznej. Jednostki, z których składa się zbiorowość terytorialna, bytują obok siebie i zaspokajają swoje potrzeby w obrębie tego samego obszaru geograficznego, ale nie muszą czuć się i najczęściej się nie czują związane ani z nim, ani z sobą nawzajem. Znacznie silniejsze są ich związki z ludźmi spoza układu lokalnego. [...] Mają też odmienny niż członkowie społeczności lokalnych stosunek do zamieszkiwanej przestrzeni. Społeczność zamieszkuje **miejsce**, zbiorowość zaś zaludnia **obszar**”. Idem: *Rozwój lokalny*. Warszawa: Instytut Gospodarki Przestrzennej, Wydział Geografii i Studiów Regionalnych Uniwersytetu Warszawskiego, 1989; B. Szacka: *Wprowadzenie do socjologii...*, s. 230.

³² R.L. Warren: *The Community in America*. Chicago: Rand McNally, 1972; J. Szacki: *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa: PWN, 2002, s. 596.

decyzje dotyczące migracji i innych zachowań przestrzennych, kształtują się style życia, konkretyzuje się w międzyludzkich relacjach struktura klasowa społeczeństwa i brutalnie ujawniają się [...] w ludzkich losach – nierówności społeczne”³³.

Uwzględniając priorytetową rolę, jaką w życiu każdego odgrywa środowisko lokalne, mając świadomość, jak wiele różnorodnych zdarzeń – zarówno pozytywnych, jak i negatywnych – przestrzeń tę napędza, jakie konstruuje relacje i jakie warunkuje emocje, naturalnym jest, „że zjawiska społeczne na poziomie lokalnym są przedmiotem żywego zainteresowania nauk społecznych [w tym pedagogiki społecznej – T.W.]. Zainteresowania te mają różną postać, gdyż różnie rysuje się ich przedmiot szczegółowy. Przedmiotem tym bywa społeczność lokalna, sposób jej funkcjonowania jako powiązanej całości i procesy jej przekształceń. Kiedy indziej przedmiotem zainteresowania bywa społeczność lokalna jako miejsce przejawiania się i tło ogólniejszych zjawisk społeczno-politycznych”³⁴.

Społeczność lokalna, środowisko już na początku minionego stulecia znalazło się w sferze zainteresowań wielu nauk społecznych. Jeszcze mocniej uwidoczniło się po okresie drugiej wojny światowej, kiedy to ogrom i specyfika problemów wymagała podjęcia stosownych działań stanowiących próbę zorganizowania życia społecznego w nowych ramach.

W obszarze zainteresowań wzmiankowanymi pojęciami istotne są trzy przestrzenie czasowe zorientowane zwłaszcza na problematykę społeczną. „W pierwszych powojennych latach były to procesy integracji zbiorowości złożonych z ludzi pochodzących z różnych rejonów Polski o odmiennych tradycjach kulturowych”³⁵. Przykładami środowisk, doskonale ilustrującymi ówczesną rzeczywistość, były m.in.: Wałbrzych i Legnica. Oba te miasta poza rdzenną ludnością zamieszkiwała ludność napływowa, wśród której byli zarówno Polacy przesiedleni na Ziemię Odzyskane z terenów należących jeszcze przed wojną do Polski lub mieszkańcy innych regionów, próbujący odnaleźć się w nowej rzeczywistości, jak również grupy osób, reprezentujące odmienną kulturę oraz narodowość, które trafiły na wspomniane tereny na skutek rozstrzygnięć politycznych, tudzież ze względów ekonomicznych lub społecznych.

Następny okres to lata sześćdziesiąte minionego wieku, kiedy to „dominującym przedmiotem zainteresowania były lokalne konsekwencje procesu uprzemysłowienia i urbanizacji, którego wyrazem były rozmaite »budowy socjalizmu«”³⁶. Jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów oddających charakter przemian i ich konsekwencji, zwłasz-

³³ B. Jałowiecki: *Rozwój lokalny...*, s. 102.

³⁴ Za: B. Szacka: *Wprowadzenie do socjologii...*, s. 231.

³⁵ Ibidem, s. 233.

³⁶ Ibidem.

cza natury społecznej, jest Nowa Huta, miasto wyrosłe na obrzeżach Krakowa, stało się, na ówczesne czasy, przykładem środowiska przemysłowego, w którym głównym zajęciem zawodowym mieszkańców była praca w prężnie rozwijającym się przemyśle. W ostatnim z wyróżnionych okresów, obejmującym lata dziewięćdziesiąte oraz współczesność, „kwestią centralną stał się problem lokalizmu i rozwoju lokalnego związany z poszukiwaniem w środowiskach lokalnych źródeł rozwoju ekonomicznego i społecznego kraju”³⁷.

W przestrzeni środowiska lokalnego można wyróżnić szereg czynników materialnych (instytucje, urzędy) i niematerialnych (wartości, postawy, więzi, obyczaje), które określają jakość życia, perspektywę integracji społecznej, a także możliwości kompensacji doświadczanych braków. Uwzględniając procesy zachodzących zmian, istnienie wspomnianych czynników może skutecznie wzmocnić aktywność twórczą (kapitał) całego środowiska lokalnego, bądź też go osłabić. Negatywny scenariusz pojawia się w sytuacji atrofii więzi społecznych, braku lojalności, identyfikacji, odpowiedzialności i zaufania.

Zaufanie, zgodnie z tezą Piotra Sztompki, jest fundamentem istnienia społeczeństwa. „Warunkiem kultury zaufania jest stabilność sytuacji życiowej, trwałość i kontynuacja warunków naszej egzystencji. Inaczej mówiąc, poczucie »normalności« i »oczywistości«”³⁸. Tymczasem nasza współczesna codzienność napełniona jest wielością i różnorodnością sytuacji problemowych, z którymi mamy się zmierzyć. Mając na uwadze tak szerokie spektrum problemów, jakich doświadczają członkowie współczesnych społeczności w środowiskach życia, reprezentanci nauk społecznych, w badaniach wspomnianych przestrzeni, stale sięgają po rozwiązania, propozycje — obecne już w przeszłości — podejścia zarówno systemowe, jak i funkcjonalne i ekologiczne, próbując zdiagnozować, a następnie zaproponować konstruktywne rozwiązania problemów. Systemowe podejście w badaniach społecznych wyraża się w całościowym ujmowaniu środowisk. Metoda ta pozwala zarówno na weryfikowanie wcześniej prowadzonych badań, jak i obserwowanie przemian dokonujących się w danej przestrzeni. Drugie z wymienionych podejść, funkcjonalne, ogniskuje się na realizacji funkcji społeczno-wychowawczych pełnionych przez różne podmioty. Uwagą istotną — jak się wydaje — jest fakt uwzględnienia w prowadzonych eksplikacjach badawczych, iż w przestrzeni każdego środowiska występują nie tylko funkcje założone, ale także rzeczywiste, a zatem pomijanie w analizach jednej czy drugiej grupy, spowoduje niepełny obraz danej rzeczywistości.

³⁷ P. Starosta: *Poza metropolią...*, s. 18.

³⁸ P. Sztompka: *Zaufanie. Fundament społeczeństwa*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, 2007, s. 388.

Trzecim ze wspomnianych podejść badawczych jest perspektywa ekologiczna, która powstała na skutek poszukiwania nowych metod badania faktów społecznych. W ich wyniku amerykańscy socjologowie zaadaptowali pojęcie ekologii do analiz społeczności miejskich. Tym sposobem powstało pojęcie ekologii ludzkiej, której przedmiotem stały się związki egzystencjalne jednostki z szeroko rozumianym środowiskiem. Stanowiło to znalazło szerokie zastosowanie m.in. w badaniach dotyczących identyfikacji oraz profilaktyki zjawisk patologicznych³⁹.

Zaprezentowanie wymienionych podejść badawczych realizowanych w naukach społecznych, a zatem także w obszarze pedagogiki, było działaniem mającym na celu zasygnalizowanie, iż do celów badań własnych wykorzystane zostaną pewne elementy, rozwiązania znajdujące się w każdym z prezentowanych ujęć. Co wydaje się w pełni uzasadnione, uwzględniając specyfikę badanych środowisk oraz próbę ukazania możliwości wykorzystania w procesie rewitalizacji działalności teatru.

Prowadzenie procesu rewitalizacji społecznej z wykorzystaniem sztuki teatralnej w perspektywie miasta średniego (a takim mianem można określić wspomniane miasta) wymaga zaangażowania całej społeczności, pracowników teatru proponujących konkretny projekt oraz mieszkańców, którzy zechcą aktywnie włączyć się w jego realizację. Takie działania jednoczące całą społeczność mogą przywrócić i odnowić jakość relacji, więzi, wzmocnić identyfikację, poczucie tożsamości oraz zaufanie.

Przez lata społeczności lokalne naszego kraju przyzwyczaiły się do sytuacji, w której struktury zewnętrzne organizowały i zapewniały warunki życia, znosząc tym samym — w znacznym stopniu — odpowiedzialność za jego konstrukcję, czyniąc jednostkę biernym odbiorcą oferowanych propozycji, ograniczając możliwości dokonywania wyboru i decydowania o sobie. Prowadzone — w poprzednim systemie — działania polityczno-systemowe stały się z czasem niezamierzoną „edukacją”, której efektem była i nadal jest bierna, wyczekująca postawa, przeradzająca się z czasem w wyuczoną bezradność.

Zmiana, chociaż powolna, zaznaczyła się dopiero w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia wraz z zaistnieniem przemian polityczno-społecznych, wprowadzeniem gospodarki rynkowej, poszerzeniem dostępu do zdobyczy cywilizacyjnych innych państw i kontynentów.

Pojawiające się możliwości, ale także wymogi gospodarki rynkowej spowodowały zmianę orientacji i sposobu myślenia tak, by odnaleźć się na rynku pracy w nowej rzeczywistości. Najsprawniej w nowe struktury, obo-

³⁹ Zob. A. Moździerz: *Modernizacja lokalnych środowisk wychowawczych w mieście średnim. Potrzeby, możliwości, postulaty pedagogiczne*. Olsztyn: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997, s. 59—63; S. Kowalski: *Podejście systemowe w badaniach środowisk wychowawczych*. „*Studia Pedagogiczne*” 1984, T. 47, s. 12—13.

wiążące zasady wpisali się młodzi ludzie, dostrzegając w wykształceniu wymierną wartość, która w bezpośredni sposób przekłada się na możliwości realizacji zamierzeń i osiąganie realnych korzyści. Również osoby od lat obecne na rynku pracy, powodowane nie tylko formalnymi wymaganiami pracodawców, ale dostrzegające wartość w wykształceniu, zdobywaniu nowych kwalifikacji i kompetencji, podejmowały wysiłki edukacyjne z nadzieją na poprawę swojej sytuacji zawodowej i bytowej.

W społeczeństwie naszym, lokalnie i powoli, ale obserwuje się budzenie świadomości, rozwijanie aktywności zorientowanej na budowanie społeczeństwa obywatelskiego. Kreowanie wspomnianej struktury wymaga jednak wiedzy i aktywnego zaangażowania oraz uczestniczenia w tworzeniu przestrzeni pojmowanej jako terytorium, którego jesteśmy gospodarzami i za które ponosimy odpowiedzialność. Kształtowanie poczucia odpowiedzialności za czas i przestrzeń, w której realizujemy własny scenariusz życia, wymaga odpowiednich działań, które najlepiej zacząć od najwcześniejszych lat w rodzinie, przedszkolu i szkole. Nie mniej istotną rolę w owej edukacji pełnić powinny lokalne instytucje oraz lokalna społeczność, reprezentując pożądane postawy. Organizowanie społeczności lokalnych, ich aktywizacja jest jedną z metod pracy socjalnej, zwracającej szczególną uwagę na pracę/aktywność człowieka w ciągu całego życia. Praca, jak dowodzi historia ludzkości, jest nieodłączną częścią naszego życia, i to nie tylko pojmowana w aspekcie pracy zawodowej umożliwiającej uzyskanie odpowiednich gratyfikacji, ale też jako stylu życia, element wychowania i kształcenia⁴⁰.

W polskiej tradycji w ów nurt działań organizacyjnych, zmieniających środowisko lokalne wpisuje się twórczyni pedagogiki społecznej Helena Radlińska, która pisała: „praca socjalna przekształca środowisko siłami tego środowiska w imię ideału”⁴¹. Znaczyło to tyle, że ludzie posiadają zdolności i możliwości, by samodzielnie zmieniać warunki własnego życia, wykorzystując w tym celu warunki, a także urządzenia i instytucje działające w danej przestrzeni. Każda refleksja odnosząca się do funkcjonowania

⁴⁰ „Poglądy dotyczące wysokiej wartości pracy w wychowaniu odnajdujemy w pismach filozofów — Tomasza Morusa, Tomasza Campanelli, Franciszka Bacona. Zagadnienie to również znalazło się w sferze zainteresowań Johna Locke’a i Jana Jakuba Rousseau. Także Jan Amos Komeński szczególnie szacunkiem darzył pracę, uważał bowiem, że poprzez pracę prowadzi najbardziej skuteczna droga do aktywizowania dziecka. Tematyka ta nie była obca również Polakom. W okresie odrodzenia Andrzej Frycz Modrzewski postulował przyzwyczajanie dzieci do pracy i zaszczepianie im szacunku do tej formy aktywności. Był też autorem oryginalnego projektu uczenia wszystkich dzieci jakiegoś rzemiosła”. T. Wilk: *Bukowno. Między Małopolską a Górnym Śląskiem. Przestrzeń egzystencji i aktywizacji społeczności lokalnej (studium socjopedagogiczne)*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2006, s. 154–155.

⁴¹ H. Radlińska: *Stosunek wychowawcy do środowiska społecznego...*, s. 19.

społeczności lokalnych w ich środowiskach zawiera swoisty nakaz/zalecenie aktywizowania poszczególnych jednostek, grup do aktywności w procesie konstruowania własnego życia. Aby uzyskać poczucie zadowolenia i spełnienia w aspekcie indywidualnym, przyczyniając się tym samym do rozwoju przestrzeni i poprawy warunków życia zbiorowości na niej współgospodarującej, niezbędne jest twórcze zaangażowanie oparte na umiejętnościach i chęci.

Środowisko lokalne to przestrzeń, w której na co dzień żyjemy, zaspokajamy swoje potrzeby egzystencjalne związane z pracą, realizacją obowiązków rodzinnych i społecznych, to także miejsce zaspokajania potrzeb kulturalnych, duchowych, społecznych, które może nie tyle w czysto biologicznej postaci, wszelako warunkują jakość naszego życia, w tym względzie, iż nasza obecność, uczestnictwo — nie tylko bierne — w tych obszarach może skutecznie przyczynić się do usprawnienia naszego życia lub jego degradacji.

W praktyce życia codziennego już tylko z pobieżnych obserwacji można wysnuć jakże prawdziwy wniosek, iż aktywność lokalnych społeczności — wyróżniając w nich jednostki i grupy — nie jest zjawiskiem powszechnym, aczkolwiek jak najbardziej pożądanym. By zatem zmienić ów stan, niezbędne są odpowiednie działania wychowawczo-edukacyjne realizowane w konkretnej przestrzeni. Każdy proces edukacyjny opiera się na trzech mechanizmach: wzmacnianiu (motywacji), naśladownictwie i przekazie symbolicznym⁴².

O ile procesy wzmacniania i naśladowania „dzieją się” jak gdyby poza naszą wolą czy świadomością, o tyle przekaz symboliczny wymaga — jak się wydaje — pewnego zaangażowania: uwagi, skupienia, czasu i chęci uczestniczenia w rozmowie czy przeczytaniu danego tekstu. Doskonałym przykładem edukacji, przekazu symbolicznego jest sztuka teatralna. Słowa wypowiedziane przez aktora kierowane do publiczności mają już tę przewagę nad innymi formami, że przekaz trafia do osób świadomie zgromadzonych w tym miejscu i oczekujących na pewne treści, wyrażone słowami, gestami czy mimiką, zainteresowanych ich odczytaniem. Wspomniana przewaga teatru w przekazie symbolicznym wyraża się nie tylko w kierowanym słowie, ale także możliwości gromadzenia pewnej liczby osób, w dowolnej przestrzeni miasta, czyniąc jej architekturę, instytucje, przyrodę, wreszcie mieszkańców, ich zachowania, relacje treścią wypełniającą jego przestrzeń.

Do pełnej realizacji życia społeczności, zamieszkującej daną przestrzeń, nie wystarczy tylko zaspokajanie podstawowych potrzeb, niezbędna jest „obecność” identyfikacji i tożsamości realnie przez nią odczuwanych. Obec-

⁴² B. Szacka: *Wprowadzenie do socjologii...*, s. 137–138.

ność w naukach społecznych — analizach teoretycznych, eksplikacjach badawczych — identyfikacji i tożsamości dowodzi ich istotności w całości kształcie rozlicznych postępowań badawczych próbujących zdiagnozować środowiska życia człowieka oraz wskazać możliwości jego usprawnienia.

Nie wglębiając się w odmienne podejścia interpretacyjne pojęcia „identyfikacja”, można zauważyć, iż w przyjętych sposobach rozumienia oznacza ono stan „bycia tym samym”. Podstawę identyfikacji — w interpersonalnym rozumieniu nauk społecznych — stanowią silne więzi uczuciowe łączące osobę utożsamiającą się z inną osobą. W przypadku identyfikacji jednostki z grupą społeczną istotnym czynnikiem dla konsolidacji jest wspólnota celów i zasad działania. Można również powiedzieć, iż pojęcie to oznacza utożsamianie się jednostki z inną osobą, grupą, lub realizowaną rolą czy funkcją społeczną⁴³. Identyfikacja może występować w trzech formach: utożsamianie jednej osoby z drugą; utożsamianie się z inną osobą będącą przedmiotem pozytywnych uczuć, wyrażających się w przeżywaniu jej sukcesów i porażek; wreszcie utożsamianie się jednostki z określoną osobą lub grupą osób, co oznacza, że postrzega ona siebie jako członka tej grupy, uznając jej normy i cele za własne⁴⁴.

Dla Zygmunta Freuda identyfikacja z grupą była — w znaczeniu psychologicznym — asymilacją, czyli procesem przebiegającym na podstawie zbliżonych etiologicznych praw, będących strukturą wspólnych cech identyfikującego się i przedmiotu identyfikacji.

W ujęciu Charles’a Cooleya, identyfikacja z grupą to stan, w którym jednostka, definiując doświadczane, obserwowane sytuacje oraz wysyłając komunikaty, posługuje się określeniami „my”, „nam”. Sytuacja ta potęguje wzmacnianie się poczucia odrębności czy izolacji wobec pozostałych grup, środowisk⁴⁵. Wspomniana odrębność czy izolacja — przy zachowaniu systemu wartości, norm i odpowiedzialności — nie musi oznaczać negatywnych postaw, zachowań tudzież konfliktów z szerszą zbiorowością, przeciwnie może świadczyć o potrzebie silnej konsolidacji grupy ludzi zamieszkujących daną przestrzeń i zorientowanych na realizację wspólnych interesów.

„Włączenie do niniejszych rozważań terminu »identyfikacja« wydaje się usprawiedliwione, w sposób znaczący bowiem wpisuje się on w zasady funkcjonowania struktury, jaką jest społeczeństwo i środowisko”⁴⁶. Szczególnie jeżeli badania, prowadzone na potrzeby niniejszego opracowa-

⁴³ A. Radziewicz-Winnicki: *Identyfikacja z zawodem, grupą robotniczą i zakładem pracy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1979, s. 29.

⁴⁴ Zob. *ibidem*, s. 30–31.

⁴⁵ Za: E. Bielska: *Studenci a liberalny system wartości w Polsce i Danii*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2006, s. 20–22.

⁴⁶ T. Wilk: *Bukowo...*, s. 161.

nia, dotyczą środowisk zróżnicowanych pod wieloma względami. Pojęcie identyfikacji nie funkcjonuje bez pojęcia tożsamości, które „dotyczy relacji z samym sobą, ale też relacji ze światem zewnętrznym: innymi ludźmi i kulturą. Jest to więc swoiste samookreślenie się, czyli określenie cech swej podmiotowości oraz przedmiotowości”⁴⁷. Tożsamość nie jest dana człowiekowi, jest raczej czymś nabywanym, ulegającym przekształceniom w ciągu całego życia. Wartość tę tworzy jednostka w perspektywie otaczającej ją rzeczywistości⁴⁸.

Zbigniew Bokszański postrzega jednostkę jako aktora społecznego, a jego tożsamość jako zbiór wyobrażeń, sądów i przekonań, które konstruuje on wobec siebie samego⁴⁹. W socjologii zagadnienie tożsamości wiąże się z pozycją społeczną, jaką jednostka w zbiorowości zajmuje. „W stabilnym świecie społecznym tożsamość jest czynnikiem pozwalającym na ustalenie przez jednostki swojego miejsca, które jest wypadkową aktualnie zajmowanych własnych i cudzych pozycji. Jest także kluczowym składnikiem teorii symbolicznego współdziałania, wskazującego na sposoby, poprzez które ludzie konstruują swoją wiedzę o zachowaniu innych i dostosowują własne działania do oczekiwań wynikających z pełnionych ról społecznych”⁵⁰.

W literaturze przedmiotu, szczególnie powstałej w ostatnich latach, autorzy wyróżniają szereg typów tożsamości. Mamy więc „tożsamość społeczno-kulturową”, „tożsamość jednostkową”, „tożsamość zbiorową (grupową)”⁵¹. W społeczeństwach ponowoczesnych charakteryzujących się istotną dynamiką zmienności wykreowane zostały kategorie tożsamości będące odpowiedzią na zaistniałą rzeczywistość, niekiedy wręcz odnoszących się do pewnych jej segmentów lub zaistniałych sytuacji życiowych będących udziałem jednostki czy grupy. W tym kontekście Zygmunt Bauman wskazuje na, jakże często współcześnie reprezentowane, wzory:

⁴⁷ M. Gołka: *Socjologia kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2007, s. 112.

⁴⁸ „Tożsamość jest projektem refleksyjnym, za który jednostka jest odpowiedzialna [...]. Jesteśmy nie tym, czym jesteśmy, ale tym, co z siebie zrobimy. Nie byłoby prawdziwe stwierdzenie, że »ja« jest pozbawione jakiegokolwiek treści, bo istnieją psychologiczne procesy kształtowania własnej osobowości i potrzeby psychologiczne, które dostarczają kryteriów reorganizacji osobowości. Jednakże poza tym to, kim stanie się jednostka, wynika z jej starań zmierzających do jej rekonstrukcji. Oznacza to więcej niż po prostu »lepsze poznanie samego siebie«. Samorozumienie jest podporządkowane szerszemu i bardziej fundamentalnemu celowi, jakim jest wytwarzanie i odtwarzanie spójnego i satysfakcjonującego poczucia tożsamości”. A. Giddens: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. A. Szulżycka. Warszawa: PWN, 2002, s. 105.

⁴⁹ Z. Bokszański: *Tożsamość aktora społecznego a zmiana społeczna*. W: *Zmiana społeczna. Teoria i doświadczenia polskie*. Red. J. Kurczewska. Warszawa: IFiS PAN, 1999, s. 12.

⁵⁰ B. Misztal: *Teoria socjologiczna a praktyka społeczna*. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2000; E. Bielska: *Studenci a liberalny...*, s. 24.

⁵¹ Zob. M. Gołka: *Socjologia kultury...*, s. 113–117.

postaw, zachowań, życia, osób niepotrafiących określić własnej przestrzennej przynależności. Profesor te charakterystyczne i niedookreślone tożsamości nazywa: „wzór włóczęgi” i „wzór turysty”⁵². Zbyszko Melosik z kolei wskazuje m.in.: „tożsamość globalną”, „tożsamość przezroczystą”, „tożsamość globalną »każdą«”, „tożsamość typu »supermarket«”, „tożsamość typu »nigdzie«” czy „tożsamość typu »brzytwa«”⁵³. Przytoczone kategorie nie wyczerpują zapewne istniejących określeń tożsamości, bowiem w każdej chwili może pojawić się nowa kategoria adekwatna do konkretnej sytuacji czy potrzeb.

Nie ulega wątpliwości, iż realia współczesności generują w coraz większym stopniu sytuacje oraz warunki, które dla jednych będą niemal nieograniczoną przestrzenią możliwości realizacji własnego życia, w różnych krajach, na różnych kontynentach, gdzie potrzeba identyfikacji, określenia tożsamości okaże się mało znacząca; w perspektywie często zmienianego miejsca zamieszkania — jestem tu i teraz, w tej grupie znajdują się też osoby, dla których poczucie tożsamości — mimo prowadzonego trybu życia — jest wartością konieczną, a własną tożsamość lokują w kraju urodzenia, jego kulturze, jest to tak silne i znaczące, że przebywanie w innej szerokości geograficznej tej tożsamości nie narusza. Jest jednak i druga grupa społeczności, dla której wspomniane realia stają się bardziej udręką niż swoistym rajem. Są to głównie osoby nieumiejące odnaleźć się w obecnej rzeczywistości, a wszechobecna globalizacja, tudzież historyczne zaszłości powodują trudności w określeniu własnej tożsamości czy też identyfikacji z przestrzenią własnej egzystencji. Toteż niezbędna jest społeczna rewitalizacja zorientowana na kompensację i profilaktykę.

Środowisko lokalne, w którym realizowana jest znakomita większość potrzeb jednostki, nie tylko z „zewnętrznego nakazu” dążenia do tworzenia społeczeństwa obywatelskiego czy środowiska przyjaznego człowiekowi, ale ze świadomości i potrzeby mieszkańców, powinno stać się przestrzenią, z którą osoby te będą się identyfikowały, utożsamiały, gdzie realizacja indywidualnych i społecznych ról (potrzeb) będzie w pełni możliwa.

⁵² Zob. Z. Bauman: *Etyka ponowoczesna*. Przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir. Warszawa: PWN, 1996, s. 327–330.

⁵³ Zob. Z. Melosik, T. Szkudlarek: *Kultura, tożsamość i edukacja. Migotanie znaczeń*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 1998; Z. Melosik: *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*. Poznań–Toruń: Wydawnictwo „Edytor”, 1996; Z. Melosik: *Pedagogika życia codziennego: teoria i praktyka*. W: *Edukacja a życie codzienne...* T. 1..., s. 19–20.

Legnica, Nowa Huta, Wałbrzych — przeszłość i współczesne problemy uczestnictwa społecznego

Miasto to organizm specyficzny i złożony, stwarza ogromne możliwości rozwoju i zaspokajania potrzeb, jednocześnie jest przestrzenią, w której gromadzi się szereg negatywnych zjawisk społecznych.

Jak wskazuje Aleksander Wallis, „Miasto jest systemem złożonym z dwóch organicznie powiązanych, współdziałających na zasadzie sprzężeń zwrotnych, lecz autonomicznych podsystemów — urbanistycznego i społecznego”⁵⁴. Pierwszy obejmuje elementy naturalne oraz materialne stworzone przez człowieka na przestrzeni minionych lat, stanowiąc strukturę przestrzenną. Podsystem społeczny tworzą mieszkańcy danego miasta⁵⁵. Każde miejsce w mieście ma określoną symbolikę i znaczenie. W każdym mieście wyodrębnione są miejsca wyposażone w instytucje, urządzenia umożliwiające realizację konkretnych zadań (potrzeb). Wydawać by się mogło, że przestrzeń miasta jest tworzona i dostępna w całym swym zakresie dla wszystkich mieszkańców w równym stopniu. Jednakże realia współczesności ukazują często brak porozumienia i zgody na komplementarne korzystanie z dostępnych dóbr zlokalizowanych w różnych przestrzeniach miasta w równym stopniu przez wszystkich mieszkańców. Zygmunt Bauman zauważa, że „[...] przestrzenie miejskie, gdzie mieszkańcy różnych dzielnic i osiedli mogli się spotykać osobiście i nawiązywać przypadkowe kontakty [...], rozmawiać, sprzeczać się, zgadzać albo spierać, nadawać swym prywatnym problemom wagę państwową, a sprawami publicznymi przejmować się zupełnie prywatnie — owe publiczne, a zarazem prywatne agory, [...] szybko kurczą się i zanikają. Nieliczne, które jeszcze pozostały, coraz częściej dostępne jedynie dla wybranych, przyczyniają się raczej do pogłębiania szkód powstałych pod naciskiem sił dezintegrujących wspólnotę, niż je naprawiają”⁵⁶.

Konsekwencje wspomnianych przez Z. Baumana procesów — kurczenia się przestrzeni ogólnodostępnych i jednocześnie naznaczanie obszarów dostępnych wąskiej grupie ludzi, są dotkliwe dla całego społeczeństwa, generują bowiem szereg nieprawidłowości. Dostrzegana segregacja przestrzenna oraz wykluczenie jest „immanentną częścią procesu globalizacji”⁵⁷. Niepokojące zjawiska społeczne dotyczą przestrzeni wszystkich środowisk. Również przestrzenie Legnicy, Nowej Huty czy Wałbrzy-

⁵⁴ A. Wallis: *Miasto i przestrzeń*. Warszawa: PWN, 1977, s. 79.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Z. Bauman: *Globalizacja*. Tłum. E. Klekot. Warszawa: PIW, 2000, s. 28.

⁵⁷ Ibidem, s. 7.

cha są polem doświadczeń zróżnicowanych sytuacji i konfliktów społecznych, które stanowią realną barierę przyjaznego współistnienia. Konrad Miciukiewicz zauważa, iż w przestrzeń współczesnego miasta wpisany jest, z jednej strony, instrumentalny i racjonalny technokrata, z drugiej zaś — zwykły mieszkaniec dążący do wspólnoty i kulturowego określenia⁵⁸. Każdy z nich ma pewien wpływ na kształtowanie wizerunku miasta oraz relacji społecznych. Zdecydowany wpływ mają ci mieszkańcy, którzy poprzez własną aktywność tworzą zarówno architekturę miasta, jak i napełniają jego przestrzeń historią, pracą, kulturą, relacjami społecznymi, wartościami i specyficzną atmosferą. Znaczenie ludzi w kreowaniu przestrzeni dostrzegają sami architekci, jak np. holenderski artysta/architekt Constant, który „marzył o idealnym społeczeństwie kreatywnych ludzi”⁵⁹.

Wspomniane aspekty są niezwykle istotne w perspektywie budowania przyjaznej, wspólnej przestrzeni, dającej realną szansę na satysfakcjonujące życie. Każde z miast, które uczyniłam przedmiotem swoich zainteresowań, można określić mianem miasta średniego. Mimo że określenie to nie do końca może być postrzegane jako prawdziwe, gdyż w literaturze przedmiotu aspekt demograficzny — w stopniu decydującym opisujący wielkość miasta — bywa różnie określany. Pojawiają się stanowiska (Stanisław Kowalski, Paweł Rybicki), wedle których za miasta średnie uznaje się ośrodki do 100 tys. mieszkańców. Dla innych są to miasta, w których liczba mieszkańców sięga od 100 tys. do 200 tys.⁶⁰ Wielu najchętniej unika określeń liczby mieszkańców, za kryterium określenia miasta uważając aspekty: administracyjny, przestrzenny czy kulturalny.

CBOS czy Pentor, współcześnie badając rynek, używają terminu „miasto średnie”, przy czym posługują się przedziałem liczbowym określającym dane środowiska miejskie od 100 tys. do 200 tys. Zróżnicowanie w tym zakresie podyktowane jest dynamicznymi zmianami i rozwojem środowisk miejskich, w tym miast takich jak Legnica, Nowa Huta i Wałbrzych. Liczba mieszkańców jest ważnym elementem kategoryzującym miasto, nie mniej istotnym jest jego przeszłość nadająca mu specyficzny charakter.

Miasto, stanowiąc integralną część regionu, oddziałuje na jego przestrzeń nie tylko w sensie pozytywnym, ale także negatywnym. Region można postrzegać jako teren badań socjopedagogicznych oraz jako obszar zaspokajania szeroko rozwiniętych potrzeb społecznych. Cechuje go

⁵⁸ K. Miciukiewicz: *Miasto jako społeczna reprodukcja przestrzeni i kontrprzestrzeni miejsc*. W: *Pedagogika miejsca*. Red. M. Mendel. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, 2006, s. 234.

⁵⁹ M. Warchoń: *Architektura w ruchu*. „Niezbędnik Inteligenta” [dodatek do:] „Polityka” 2008, nr 42, s. 38.

⁶⁰ M. Czerwiński: *Upowszechnienie kultury a struktura społeczna*. Warszawa: PWN, 1969.

swoista spójność funkcjonalna występujących struktur przestrzennych z (w miarę dobrze) wyposażonymi w różne urządzenia placówkami infrastruktury społecznej, w tym teatr.

Legnica — realia życia w przestrzeni wielokulturowej

Legnica, trzecie co do wielkości miasto położone na Nizinie Śląskiej w województwie dolnośląskim, to ośrodek przemysłowy, usługowy i kulturalno-naukowy. Obecnie również ośrodek akademicki. Miasto zamieszkuje 106 tys. mieszkańców o różnym statusie społecznym i ekonomicznym. Dodatkowym czynnikiem różnicującym społeczność miasta jest pochodzenie etniczne mieszkańców, ich kultura i religia. Źródeł owych odmienności należy szukać nie tylko w realiach współczesności, ale może przede wszystkim w przeszłości.

Wielowiekowa i barwna historia miasta ilustruje tradycje różnych narodów i kultur reprezentowanych przez kolejne pokolenia legniczan. Miasto przez ponad 500 lat było stolicą księstwa piastowskiego. Co warto zauważyć, jest to teren, na którym datuje się najdłuższe w historii panowanie królów Polski. Historyczno-polityczne zawirowania na mapie Europy powodowały, iż Legnica w kolejnych stuleciach znajdowała się pod panowaniem Korony Czeskiej, a także Habsburgów, Prus oraz Niemiec. To również miejsce znaczących bitew historycznych, m.in. w 1241 roku, mimo klęski Polaków, stoczona bitwa zahamowała pochód Tatarów na zachodnie tereny kontynentu.

Rzeczywistość historyczna poszczególnych stuleci ujawniała zarówno okresy rozkwitu miasta, jak i jego stagnacji. Każdy jednak z tych okresów był dla mieszkańców Legnicy czasem życia, aktywności i wrastania w jej przestrzeń. Możliwości, jakie stwarzało miasto w kolejnych stuleciach swoim mieszkańcom, były niezwykle zróżnicowane. Wynikało to, z jednej strony, z uwarunkowań ekonomiczno-politycznych, z drugiej zaś — z przyczyn społecznych, a także z indywidualnych motywów czy potrzeb poszczególnych osób⁶¹.

W perspektywie historycznej, już na początku XIX wieku na obszarze Dolnego Śląska, zwłaszcza w Legnicy, datuje się początki znaczącego rozwoju gospodarczego i kulturalnego. W mieście znajdowała się siedziba władz lokalnych, sąd okręgowy, dyrekcja poczty. Tu także mieścił się garnizon wojskowy przynoszący regularne dochody, które wraz z innymi środkami przeznaczano na budowę i rozwój instytucji publicznych, zwłaszcza szkół i obiektów socjalnych. Ówczesna sytuacja ekonomiczna

⁶¹ Na podstawie: Urząd Miasta Legnicy: *Materiały Biura Prezydenta*. Legnica 2006.

miasta przyczyniała się do wzrostu świadomości jego obywateli, rozwijała potrzeby oświatowe i kulturalne, co skutkowało wzrostem liczby szkół oraz inicjatywą wybudowania teatru miejskiego. Rozpoczęcie realizacji wspomnianego planu miało miejsce w 1841 roku⁶².

Okres dwudziestolecia międzywojennego nie dał Legnicy możliwości powrotu do macierzy, dopiero po konferencji jałtańskiej i zakończeniu działań wojennych Legnica na nowo zaistniała w granicach Rzeczypospolitej.

Okres wojny przyniósł, podobnie jak w innych rejonach kraju, straty w liczbie ludności, oraz zniszczenia rzędu 60%. Miasto sukcesywnie odbudowywano. Do życia powoływano kolejne dziedziny gospodarki, odbudowywano szkoły i obiekty kulturalne. Przestrzeń miejską — przemysł, gospodarka, budownictwo — powolnym rytmem przybierały oczekiwany stan użyteczności (normalności). Ujawniające się, w przestrzeni miasta, z coraz większą siłą problemy dotyczyły głównie sfery społecznej, możliwości wspólnego, pokojowego, współistnienia, współpracy tak zróżnicowanej, pod względem etnicznym i kulturowym, społeczności.

Lata powojenne były dla miasta czasem wzmożonych ruchów migracyjnych, powodowanych zarówno względami politycznymi, rodzinnymi, jak i ekonomicznymi. Decyzje o osiedleniu w Legnicy lub jej opuszczeniu nie dla wszystkich były dobrowolne. Zaistniała sytuacja była powodem licznych konfliktów czy przestępstw. Dopiero kolejne lata, dające możliwość wyboru, pozostania czy opuszczenia miasta, a także czasowe wrastanie i nabywanie tożsamości tego miasta, dały szansę na budowę płaszczyzny porozumienia pomiędzy doświadczającymi w przeszłości różnych losów, zróżnicowanymi etnicznie i kulturowo mieszkańcami⁶³.

Rezultatem zaszczości historycznych Legnica stała się miastem-domem (w krótszej lub dłuższej perspektywie czasowej) dla wielu mniejszości narodowych, w tym najliczniej reprezentowanych: Greków, Niemców, Ukraińców, Białorusinów, Macedończyków, Rosjan, Łemków, Romów czy Żydów. Każda z wymienionych grup była inaczej przez Polaków postrzegana, inaczej się asymilowała, w inny sposób potrafiła (chciała) budować relacje z Polakami. Wreszcie odmiennie odbierała perspektywę identyfikacji z miastem i jego mieszkańcami.

Prezentacja wybranych mniejszości stanowiących społeczność — zarówno w przeszłości, jak i obecnie, chociaż w zgoła innym wymiarze — pozwoli, jak sądzę, na lepsze zrozumienie wspólnego funkcjonowania

⁶² Por.: *Teatr miasta — miasto teatru. Dawna Legnica i jej teatr we wspomnieniach mieszkańców*. Oprac. R. Urbański. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT — Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2007.

⁶³ Por.: Urząd Miasta Legnicy: *Materiały Biura Prezydenta*. Legnica 2006.

tak zróżnicowanej społeczności, a także uzasadni potrzebę podejmowania działań edukacyjnych zorientowanych na stworzenie płaszczyzny porozumienia i współdziałania oraz poprawy wzajemnych relacji pomiędzy osobami reprezentującymi odmienne kultury i narodowości.

Mniejszość grecka jest w Polsce dość nietypowa. Na tereny Dolnego Śląska Grecy trafili w wyniku wojny domowej, trwającej w Grecji w latach 1946–1949. Na początku lat pięćdziesiątych do Polski przybyło ponad 13 tysięcy uchodźców — Greków i Macedończyków. Największe grupy osiedlono w Zgorzelcu, Legnicy, Wrocławiu i Wałbrzychu, pomniejsze grupy rozlokowano w mniejszych miastach i na wsi. Społeczność grecka pobyt w Polsce traktowała na zasadzie tymczasowości, z zamysłem powrotu — po unormowaniu sytuacji politycznej — do ojczyzny. Tymczasem sytuacja polityczna na świecie, okres zimnej wojny spowodowały, iż nadzieje na rychły powrót do Grecji były coraz mniej realne. Dodatkowo w okresie tym ujawniły się antagonizmy pomiędzy żyjącymi dotąd w zgodzie — Grekami i Macedończykami.

Decyzja o przyjęciu do kraju tak znaczącej liczby uchodźców nakładała na państwo konkretne obowiązki związane z zabezpieczeniem warunków godnej egzystencji, zapewnienia mieszkań, miejsc pracy oraz możliwości realizowania przez dzieci obowiązku szkolnego. Proces akomodacji tej grupy etnicznej napotykał, zwłaszcza w początkowych latach, na szereg trudności i barier. Zasadniczą trudnością były warunki klimatyczne i fizyczne Polski. Praktyka pokazała, że praca na roli nie jest zajęciem dla Greków. W konsekwencji w większości przesiedlono ich do miast, m.in. do Legnicy, gdzie podejmowali edukację, a następnie pracę w uspołecznionych sektorach gospodarki⁶⁴.

Istotną kwestią okazało się zorganizowanie pomocy dla osób niepełnosprawnych. „Według danych z 15 listopada 1951 r. do szkół zawodowych w Legnicy uczęszczało 202 dzieci greckich. Inwalidzi greccy znaleźli zatrudnienie w Spółdzielni Inwalidów »Wspólny Wysilek«. Osoby fizycznie zdrowe z czasem (po odbyciu różnych kursów zawodowych) podjęły pracę w Legnickich Zakładach Przemysłu Dzwiniarskiego. Pracowali też jako ślusarze, stolarze, fryzjerzy, murarze, tokarze, elektrycy, kaletnicy [...], kierownicy punktów usługowych itd.”⁶⁵.

Zasadniczo po roku 1953 poczucie tymczasowości wśród większości Greków zaczęło zanikać. Coraz powszechniejsze stało się przekonanie, że pobyt w Polsce będzie się przedłużał. Osoby zdobywające wykształcenie, odnajdujące się w nowej rzeczywistości, potrafiące nawiązywać kontakty i współpracę z Polakami, zaczęły sukcesywnie realizować indy-

⁶⁴ M. Wojecki: *Greki w PGR-ze. „Wersja Legnicka”* 2001, nr 2/3, s. 12–13.

⁶⁵ Ibidem, s. 13–14.

widualne scenariusze życiowe, nie tylko zawodowe, ale także osobiste, rodzinne.

Pod koniec lat pięćdziesiątych odnotowano wzmożoną aktywność Związku Uchodźców Politycznych z Grecji im. N. Belojannisa, działającego w Legnicy. Celem jego działalności było udzielanie pomocy, wsparcia w zakresie potrzeb socjalnych, podtrzymywanie kontaktów między greckimi rodzinami, a także dbanie o zachowanie tożsamości etnicznej i kulturowej, pielęgnowanie kultury i tradycji greckiej. Wyrazem tej działalności było sprowadzanie do Polski greckich zespołów muzycznych, organizowanie w polskich szkołach punktów nauczania języka greckiego, wydawanie gazety greckiej, organizowanie spotkań i festiwali mających kultywować grecką kulturę oraz przybliżyć ją Polakom i reprezentantom innych nacji. Zamysł ten był widocznym elementem budowania wspólnotowości oraz integracji społecznej. Wynikiem m.in. tych działań był udział obywateli greckich w administracji miejskiej.

Udział ludności pochodzenia greckiego w strukturze naszego kraju, a zatem i Legnicy zaczął się stopniowo zmieniać pod koniec lat pięćdziesiątych na skutek wyjazdów Greków poza granice Polski. Szczególnie uwidoczniło się to w roku 1974 po upadku junty w Grecji⁶⁶.

Bez względu na to, jak postrzegalibyśmy obecność Greków w Polsce, warto podkreślić, iż w znaczącym stopniu współtworzyli oni ówczesną rzeczywistość, wzbogacając lokalne społeczności swoją rodzimą kulturą. Większość Greków powróciła do swojej ojczyzny, wielu wyemigrowało do innych państw, część z nich jednak pozostała w Polsce (Legnicy), znajdując tutaj swój dom, wybierając nową ojczyznę⁶⁷.

Zdecydowanie dłuższą historię pobytu w Polsce, trwającą ponad pięćset lat, mają Romowie. Współcześnie liczbę ludności romskiej w całym kraju szacuje się na około 25 tys. (nie wliczając liczby emigrantów romskich przybyłych do Polski po 1990 roku z południa Europy). Na obszarze Dolnego Śląska — według szacunków — mieszka około 1000 Romów, w tym najwięcej we Wrocławiu, w Wałbrzychu i Legnicy.

Niezbyt liczna grupa (około 150 osób) legnickich Romów, chociaż w aspekcie społeczno-politycznym w niewielkim stopniu zaangażowana, nazbyt jest aktywna (widoczna) w przestrzeni miasta, ujawnia bowiem

⁶⁶ Zob. ibidem.

⁶⁷ „Wielu Greków mieszkających w Legnicy osiągnęło wykształcenie średnie i wyższe (do 1956 r. mogli wstępować na wyższe uczelnie bez egzaminu). Zdobywali najczęściej zawody praktyczne. Są przekonani, że w Grecji byłoby to dla nich niesięgalne. [...] W naszym mieście pozostało około 150 osób narodowości greckiej, które pragną tu pozostać na zawsze. Kontakty z ojczyzną mają raczej dobre. Począwszy od 1985 r. renciści i emeryci mają możliwość wyjazdu do kraju na wczasy (na koszt rządu greckiego), zaś dla dzieci w wieku 8—14 lat organizowane są kolonie letnie, na których lepiej poznają język ojczysty, grecką tradycję i kulturę”. M. Wojceki: *Grek...*, s. 14.

negatywną, tudzież niepełną socjalizację oraz brak przystosowania do obowiązujących w społeczności miejskiej norm i zasad. Istniejące od dawna stereotypy dotyczące życia tej nacji, jak również negatywne zjawiska ujawniające się w mieście, będące konsekwencją działań i postaw Romów, od wielu lat stanowią podstawę utrzymującej się nietolerancji i antypatii wobec tej grupy.

„Romowie są nacją o koczowniczym trybie życia, dlatego gdy w 1964 roku zakazano im wędrowania, nakazując osiedlenie się w miejscu, gdzie zastała ich ostatnia zima, Romowie z trudem i nie do końca rezygnowali z ograniczonej wolności. Mimo polityczno-prawnych regulacji Romowie starali się pielęgnować i kultywować własną kulturę”⁶⁸.

Obserwując życie Romów w mieście, nie sposób nie dostrzec trudności, jakie mają z procesem adaptacji do odmiennej przecież i to znacząco kultury polskiej. Dominujący brak zaangażowania zawodowego, niski poziom wykształcenia, nierealizowanie przez znaczną liczbę dzieci obowiązku szkolnego powoduje społeczne i ekonomiczne upośledzenie tej grupy.

Gdy w 1989 roku odstąpiono od restrykcyjnych przepisów, zakazujących wędrownego trybu życia oraz nakazujących rejestrację policyjną, społeczność romską zaczęto postrzegać i traktować — chociaż nie przez wszystkich — jako mniejszość narodową⁶⁹, „której należy się zgodnie ze wszystkimi dokumentami podpisanymi przez Polskę, pełna ochrona prawna i pomoc państwa. Romowie na Dolnym Śląsku widzą potrzebę integracji środowiska, stawania wspólnie w obronie i dochodzeniu swoich praw. Coraz częściej chcą o sobie informować, uzupełniać wiedzę o swoim narodzie, uczestniczyć, zabierać głos tam, gdzie sytuacja ich dotyczy”⁷⁰.

Efektem budzącej się świadomości etnicznej, swoich praw i potrzeby współistnienia w przestrzeni miasta, będącego hybrydą składającą się z wielu nacji, było powstanie w Legnicy, w 2000 roku Stowarzyszenia Romów, którego inicjatorem i kierującym był od początku Mirosław Dymitra, legnicki Rom. Głównym zadaniem wspomnianego stowarzyszenia jest, z jednej strony, krzewienie i zachowanie kultury romskiej, żywego języka, oraz tradycji. Z drugiej zaś — aktywizowanie społeczności romskiej do zdobycia kwalifikacji zawodowych, podjęcia pracy przynoszącej stałe dochody, uświadamianie potrzeby realizowania przez dzieci obowiązku szkolnego, a także motywowanie do uczestniczenia w życiu publicznym i kulturalnym, nawiązywania pozytywnych więzi i budowania poczucia współodpowiedzialności i identyfikacji z pozostałą częścią społeczności miasta.

⁶⁸ K. Wiercińska: *Osiedlony tabor*. „Wersja Legnicka” 2001, nr 2/3, s. 15.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

Działania te są podejmowane, by w maksymalnym stopniu przyczynić się do likwidacji lub przynajmniej ograniczenia bezrobocia i ubóstwa wśród Romów, również po to, by w sytuacji kryzysowej dysponowali prawem do zasiłków socjalnych. Innym zadaniem jest szeroko rozumiana edukacja kierowana do wszystkich grup wiekowych, skutkująca nabyciem określonych i respektowanych przez innych mieszkańców norm, zasad i poczucia obowiązku. To także socjalizacja społeczna, warunkująca poczucie bezpieczeństwa i wspólnotowości wśród wszystkich reprezentantów miasta. Edukacja mająca na celu odejście od formuły „życia z dnia na dzień” bez perspektywy i planu⁷¹.

Powoli w przestrzeni Legnicy zamierzenia te oraz prowadzone działania przynoszą oczekiwane efekty, ludzie podejmują stałą pracę, angażują się w działalność społeczną, dzieci realizują obowiązek szkolny. Prawdą jest, że dotyczy to tylko pewnej grupy osób, ale należy mieć nadzieję, że sytuacja ta się rozwinie, a legniczanie będą przejawiać większą ufność i pozbędą się stereotypów związanych z tą grupą etniczną⁷². Wspomnieć należy, iż obok przywołanego stowarzyszenia w procesie integracji społeczności legnickiej znaczące zasługi należy przypisać tutejszemu teatrowi, o czym szerzej w dalszej części opracowania.

Kolejną grupą etniczną silnie związaną z losami Legnicy są Żydzi. Jak świadczą źródła, obecni od wieków w przestrzeni miasta, stanowili integralną część społeczności, realnie przyczyniali się do jego rozwoju. Zasadniczo do lat trzydziestych minionego stulecia Żydzi bez trudności tu żyli. Stan spokoju i bezpieczeństwa zburzyły nazistowskie prześladowania, które w konsekwencji przyniosły kres istnienia społeczności niemieckich Żydów. Po zakończeniu działań wojennych do Legnicy zaczęli powracać Żydzi, byli więźniowie obozów koncentracyjnych, ci, którzy przetrwali wojnę na Syberii, lub w innych regionach Polski czy Europy. Jak podają źródła, w pierwszym kwartale 1946 roku w mieście mieszkało już 200 Żydów⁷³. Przybywający do miasta szybko organizowali własne stowarzyszenia, organizacje i partie polityczne. Wśród powstałych wyróżnić można: Powiatowy Komitet Żydowski, Żydowską Kongregację Wyznaniową, Żydowskie Towarzystwo Kultury i Sztuki. W mieście działały także kluby sportowe, Dom Kultury i Żydowski Dom Dziecka oraz Towarzystwo Ochrony Zdrowia. Społeczność żydowska miała również swoją reprezentację w Powiatowej Radzie Narodowej.

Obok aktywności społecznej i politycznej Żydzi w istotny sposób przyczynili się do rozwoju miasta i regionu. Uruchamiali pierwsze w mieście sklepy i warsztaty. „W 1948 roku działały już liczne żydowskie spółdzielnie

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ P. Piluk: *Jeszcze się zbiera minjan...* „Wersja Legnicka” 2001, nr 2/3, s. 20.

pracy [...]. Według oficjalnych danych, zatrudniały one 332 osoby”⁷⁴. Druga połowa lat czterdziestych minionego stulecia to czas największej aktywności gospodarczo-społecznej legnickiej społeczności żydowskiej.

W trzech kolejnych dekadach, po zakończeniu działań wojennych, miasto było świadkiem wyjazdów i przyjazdów rodzin żydowskich, a liczba Żydów wahała się od około 4 tys. (w latach czterdziestych), do 1,5 tys. odnotowanych w początkach lat sześćdziesiątych.

Marzec 1968 roku oraz państwowy antysemityzm definitywnie przewały okres normalizacji i stabilizacji w zakresie życia społeczności żydowskiej oraz próby identyfikacji z miastem, które było i nadal miało być ich domem. Konsekwencją zaistniałych działań były kolejne fale emigracji (w 1970 roku), które spowodowały, że w mieście zasadniczo pozostały tylko osoby, które z powodu zdrowia lub wieku nie mogły opuścić Legnicy.

Ten exodus żydowskiej społeczności, w trybie niemal natychmiastowym, ujawnił siłę i znaczenie, jakie dla miasta mieli ci ludzie. W znacznym stopniu załamała się działalność kulturalna i społeczna środowiska żydowskiego, co przełożyło się na funkcjonowanie całego miasta. W latach osiemdziesiątych w Legnicy pozostało niespełna 100 reprezentantów tej nacji⁷⁵. Kolejne lata przyniosły stopniowy spadek liczebności społeczności żydowskiej, chociaż potomków Żydów przybyłych już tylko w okresie powojennym jest zapewne więcej.

Żydzi w ciągu lat bardzo mocno wpisali się w historię miasta i chociaż obecnie pozostało ich już niewielu, to rezultaty działalności tej grupy etnicznej stanowią niezaprzeczalne świadectwo aktywności przyczyniającej się do rozwoju Legnicy. Także i z tego powodu warto kultywować pamięć o nich, realizować edukację wielokulturową, ucząc tolerancji, równości i odpowiedzialności.

Szczególną grupę społeczną w Legnicy stanowili Niemcy. Co najmniej od schyłku XVIII wieku, to znaczy od początku nastania czasu zaborów, w mieście obok Polaków mieszkali Niemcy. W ciągu kolejnych stuleci miasto rozwijało się, a żyjący obok siebie przedstawiciele tych dwóch narodowości zgodnie egzystowali. Właściwie do czasu odzyskania przez Polskę niepodległości, a nawet do zakończenia działań wojennych okresu II wojny Legnica była postrzegana jako miasto niemieckie, tak też mówili o nim legnicy Niemcy. Ostatnie miesiące wojny niosły ze sobą niepewność, czy Legnica będzie miastem polskim czy niemieckim.

Specyfika tej grupy etnicznej polega na tym, iż „Wskutek splotu historycznych wydarzeń legnicy Niemcy w mieście swojego urodzenia stali

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem, s. 21.

się mniejszością narodową, która nie zawsze była akceptowana przez Polaków⁷⁶. Należy zauważyć, iż znaczna część Niemców do tego stopnia zasymilowała się z Polakami, że nawet w rozmowie nie słysząc choćby akcentu właściwego dla ich ojczystego języka.

Pierwsze masowe opuszczanie Legnicy przez Niemców miało miejsce zimą 1945 roku, w wyniku nadchodzących wieści o rychłym zakończeniu wojny. Będąc faktem kapitulacja Niemiec Hitlerowskich spowodowała, że część Niemców wracało do Legnicy, nie do końca wiedząc, jakie decyzje dalej podjąć. Wspominając tamten okres, Jurgen Gretschel, przewodniczący Niemieckiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego w Legnicy, mówi: „Baliśmy się powrotu, bo baliśmy się Rosjan, ale nikt z nas tak do końca nie był pewny, do kogo Legnica będzie po wojnie należała...”⁷⁷. Postanowienia konferencji w Jałcie, a także wspomniana kapitulacja rozwiąły wątpliwości. Wtedy też nastąpił drugi czas opuszczania Legnicy, tym razem na stałe. W mieście mogły pozostać tylko te rodziny czy samotne osoby, które były potrzebne, by uruchomić powojenną gospodarkę.

Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte minionego stulecia nie były łaskawe dla żadnych mniejszości narodowych, także dla Niemców. Mimo, iż — jak wspominają — nie doznawali szykan, to czuli się tu coraz bardziej obco. Stąd wielu z nich starało się o wyjazd do Niemiec, zwłaszcza jeżeli posiadali tam swoje rodziny. Część, z różnych powodów, pozostała w mieście, napotykać szereg przeszkód zarówno prawnych, jak i mentalnych, nie pozwalających na w pełni spokojną realizację życiowych zamierzeń. Od początku stacjonowania w mieście wojsk radzieckich Niemcy czuli się wyobcowani. „Nawet status prawny większości legnickich Niemców nie był do końca jasny. Przeważnie posługiwali się dokumentem zwanym kartą meldunkową. Byli bezpaństwowcami narodowości niemieckiej”⁷⁸.

Wspomniany niedookreślony status legnickich Niemców — w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych — powodował nie tylko brak poczucia bezpieczeństwa oraz identyfikacji ze społeczeństwem, był również czynnikiem wywołującym środowiskowe konflikty. Ujawniająca się wówczas niechęć Polaków (zapewne nie wszystkich) do tej mniejszości, wyrażała się w unikaniu kontaktów i utrudnianiu codziennego życia. Sytuacja uległa pewnej poprawie w latach siedemdziesiątych, a w zdecydowanym stopniu — dopiero po roku 1991⁷⁹.

⁷⁶ A. Guzik: *Rose Marie czyli Rozalia*. „Wersja Legnicka” 2001, nr 2/3, s. 16.

⁷⁷ Za: *ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Niemcy pozostający w Polsce już na początku lat pięćdziesiątych podejmowali próby zrzeszania się. Jednak dopiero w 1957 roku nastąpiła rejestracja Niemieckiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego, którego siedzibą był Wałbrzych. Towarzystwo swą działalnością obejmowało obszar Dolnego Śląska. Działalność tej struktury w znacznym stopniu

Współcześnie w mieście żyją głównie potomkowie Niemców, dla których Legnica była ich miastem i domem, przestrzenią, w której tworzyli, także wraz z innymi mniejszościami, wspólnotę. Przeszłość, a nade wszystko perspektywa przyszłości, nakłada na całą społeczność Legnicy obowiązek — jak mówił Józef Szajna w orędziu z 2007 roku⁸⁰ — budowania nadziei na pojednanie. To także potrzeba kształtowania świadomości, że każda jednostka, bez względu na pochodzenie czy narodowość, która Legnicę wybrała na przestrzeń swojego życia, ma równe prawo korzystania z dostępnych dóbr, jak i ma obowiązek dbania o jej rozwój i wizerunek.

Grupą etniczną, która w bardzo istotnym stopniu wpłynęła na wizerunek miasta, a nade wszystko na losy jego mieszkańców, byli Rosjanie. Zasadniczo do czasu wyznaczającego początek okresu stacjonowania wojsk radzieckich w Legnicy nie notuje się — poza nielicznymi przypadkami — udziału reprezentantów państwa radzieckiego w społeczności wspomnianego miasta. Radykalna zmiana zaistniała w momencie „wprowadzenia”, na mocy politycznych ustaleń państw byłego obozu socjalistycznego, wojsk radzieckich w przestrzeń miasta.

Żołnierze radzieccy zajęli zachodnią część miasta, wyznaczoną przepływającą przez nie rzeką Kaczawą. W założeniu instytucji, decydujących o obecności grupy radzieckich żołnierzy, leżało przekonanie o ich wieloletnim pobycie w mieście. To wiązało się z zorganizowaniem warunków pobytu: zabezpieczeniem mieszkań, instytucji administracyjnych oraz niezbędnej dla realizacji potrzeb wojska infrastruktury.

Nie można powiedzieć, iż w ciągu ponad trzydziestu lat obecności wojsk radzieckich w Legnicy nie istniały żadne kontakty pomiędzy Rosjanami a społecznością miasta. Jednak były one w znacznym stopniu ograniczone, zwłaszcza przestrzeń miasta, gdzie stacjonowały oddziały radzieckie była niedostępna dla ludności Legnicy. Warto zauważyć, iż negatywne emocje, jakie reprezentowali mieszkańcy miasta wobec idei, a zatem — przynajmniej w pewnym zakresie — i wobec samych Rosjan, związane były nie tylko z faktem swoistej wieloletniej „okupacji” części miasta,

była iluzoryczna, toteż przerwanie jego działalności w momencie wprowadzenia stanu wojennego w kraju nie napotkało na szczególne głosy sprzeciwu. Na nowo powołano do życia wspomniane stowarzyszenie, zachowując jego dawną nazwę, w 1991 roku. Obecnie działalność stowarzyszenia jest widoczna zarówno w Legnicy, jak i na terenie województwa dolnośląskiego. Wśród najważniejszych zadań, jakie wyznaczają sobie jego członkowie, należy wymienić: dbałość o język ojczysty, kultywowanie kultury i tradycji niemieckiej, a także upowszechnianie wiedzy o mieście (Legnicy), które w znacznym stopniu rozwinęło się dzięki pracy poprzednich pokoleń Niemców mieszkających w mieście. Zob. A. Guzik: *Rose Marie...*, s. 17.

⁸⁰ J. Szajna: *Orędzie na 47. Międzynarodowy Dzień Teatru*. Dostępne w Internecie: http://wyborcza.pl/1,76842,5364738,Przeslanie_Szajny_na_Miedzynarodowy_Dzien_Teatru.html [data dostępu: 27.11.2009].

ale również z faktem ponoszenia przez miasto odpowiednich nakładów finansowych⁸¹.

Wyprowadzenie stacjonujących ponad trzy dekady wojsk z zajmowanych terenów obudziło nadzieję na „powrót i scalenie” oraz zagospodarowanie przestrzeni miasta jako całości. Jednak już tylko pobieżna ocena infrastruktury pozostałej po radzieckich wojskach ukazała skalę i ogrom zniszczeń, którym należało sprostać. Dość powiedzieć, iż rewitalizacja tych miejsc trwa do dnia dzisiejszego i nadal nastrocza wielu trudności. W tej perspektywie niechęci, uprzedzenia czy braku akceptacji dla społeczności rosyjskiej, pełniącej w strukturach miasta szczególną funkcję, odnaleźć można także przykłady zrozumienia, potrzeby kontaktu, współpracy czy budzących się przyjaźni i uczuć.

Zgoła odmienny charakter miało pojawienie się w granicach miasta reprezentantów Ukrainy. Ta grupa etniczna, podobnie jak Rosjanie, nie była, do czasów II wojny światowej, właściwie obecna na terenie Legnicy. Masowe pojawienie się ludności ukraińskiej odnotowano w 1947 roku, kiedy to w ramach akcji „Wisła” — której celem była „[...] asymilacja tego narodu z Polakami pod pretekstem likwidacji zaplecza dla oddziałów Ukraińskiej Powstańczej Armii”⁸², początkowo przesiedlono 2 tys. osób pochodzenia ukraińskiego, a docelowo, do zakończenia akcji „Wisła” (marzec 1948), w rejonie legnickim osiedlono prawie 4,5 tys. Ukraińców.

Proces adaptacji ludności ukraińskiej przybyłej głównie z południowo-wschodnich terenów Polski był trudny. Pomiedzy społecznością przybyłą a tą zasiedziałą pojawiały się zatargi i animozje. Wciąż żywe były wspomnienia z okresu wojny. Z czasem jednak osiągnęto porozumienie i próbowano konstruować wspólne życie.

Po latach stalinowskich, w 1956 roku, z większym zaangażowaniem, mniejszość ukraińska podejmowała próby określenia swojej tożsamości, zaznaczenia miejsca własnej kultury w przestrzeni kulturowej nowej ojczyzny. W tym samym roku powstaje w Legnicy oddział Ukraińskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego. W tym czasie powstały również stowarzyszenia i organizacje innych, obecnych w mieście mniejszości. Okres aktywności wspomnianych struktur był jednak krótki, zasadniczo — do 1968 roku rozwiązano właściwie wszystkie organizacje poza ukraińskim towarzystwem. Wspomnieć należy, iż jego działalność była mocno ograniczona.

Nowy okres działalności struktur organizacyjnych rozpoczął się dla społeczności ukraińskiej wraz z następującymi zmianami transformacyjnymi, kiedy to w 1990 roku Ukraińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne

⁸¹ T. Woźniak: *Przeniesieni przez Wisłę*. „Wersja Legnicka” 2001, nr 2/3, s. 18.

⁸² Ibidem.

przekształcono w Związek Ukraińców w Polsce. Zaistniałe zmiany spowodowały stworzenie szerszych możliwości rozwoju i kultywowania kultury przodków, jednocześnie kształtując postawę otwartości i poczucie jedności z Polakami i innymi narodowościami zamieszkującymi nie tylko Legnicę. Przykładem aktywności społeczno-kulturowej mniejszości ukraińskiej jest istniejące, nieprzerwanie od 1957 roku — przez trzy pierwsze lata w Złotoryi — liceum ogólnokształcące z ukraińskim językiem wykładowym. Szkoła przez cały czas swego istnienia, mimo okresowych trudności, pełniła w środowisku nie tylko funkcję *stricte* dydaktyczną, ale również kulturotwórczą. Społeczność pochodzenia ukraińskiego wniosła również nie mały wkład w rozwój miasta⁸³.

Obecnie w rejonie legnickim mieszka około 13 tys. ludności ukraińskiej, która stanowi jedną z najliczniejszych mniejszości narodowych; szacuje się, że w samej Legnicy mieszka około 3,5 tys.⁸⁴ Tę znaczącą, nie tylko w sensie liczebnym, grupę tworzą współcześnie, w znakomitej większości, potomkowie osób, które, w ramach akcji „Wisła” przymuszone zostały do zmiany miejsca zamieszkania. Osoby urodzone i wychowywane w Legnicy, doświadczające wpływów kultury polskiej oraz innych narodowości współtworzących społeczność miasta, zdecydowanie łatwiej, pomimo zachowanej tożsamości etnicznej i kulturowej, identyfikują się z miastem i jego obywatelami, czują się jego pełnoprawnymi członkami. To z kolei umożliwia, mimo bolesnych historycznych doświadczeń, budowanie wspólnoty i otwartości wobec odmienności⁸⁵.

Społeczność Legnicy od czasów II wojny światowej współtworzą także Łemkowie, będący — podobnie jak Ukraińcy — grupą, która zamieszkała na omawianym terenie wskutek politycznych rozstrzygnięć akcji „Wisła”.

Szereg niejasności, jakie towarzyszą tej grupie etnicznej, jest wynikiem historycznych zawirowań, politycznych ustaleń i zapewne wielu innych uwarunkowań mających miejsce w przeszłości. Brak jednorodności stanowisk w kwestii pochodzenia, przynależności narodowej, reprezen-

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ „Dane te nie są precyzyjne z wielu powodów. Po pierwsze, ludność ukraińska w Polsce składa się z wielu grup etnicznych (Łemkowie, Bojkowie, Huculi, Dolinianie, Szlachetowcy), wewnątrz których zaznaczają się dodatkowe podziały wynikające z odmiennego poczucia przynależności narodowej. Widoczne to jest zwłaszcza wśród Łemków, z których część uznaje się za odrębną grupę narodowościową, pozostali zaś uważają się za grupę etniczną narodu ukraińskiego. Kolejną przyczyną niedokładności danych [...] jest fakt, iż nie prowadzi się statystyk mieszkańców z uwzględnieniem ich przynależności narodowościowej. Ponadto wielu Ukraińców spolszczyło swoje nazwiska, zmieniło wiarę bądź nie utrzymuje kontaktów ze Związkiem Ukraińców w Polsce”. Ibidem, s. 18.

⁸⁵ Zob. T. Lewowicki: *Szkice do teorii zachowań tożsamościowych*. W: *W poszukiwaniu teorii przydatnych w badaniach międzykulturowych*. Red. T. Lewowicki, E. Ogrodzka-Mazur. Cieszyn: Uniwersytet Śląski. Filia w Cieszynie, 2001.

tują sami Łemkowie, tudzież ich potomkowie, identyfikując się zarówno z Rosjanami, Ukraińcami, jak i Polakami. Niektórzy reprezentują stanowisko całkowitej odrębności narodowej. Być może przyczyną tak zróżnicowanych stanowisk jest fakt, iż jeszcze w okresie przedwojennym Łemkowie zamieszkiwali tereny pogranicza polsko-ukraińskiego oraz tereny południowo-wschodnie poza granicami Polski.

Zawiłości losów Łemków ilustrują wydarzenia m.in. z okresu II wojny światowej, kiedy to „Łemków, obywateli polskich, zamieszkujących na terytorium państwa polskiego, mobilizowano do Armii Czerwonej”⁸⁶. Wspomniane działania napotykały opór ze strony społeczności łemkowskiej, dlatego często mobilizację realizowano przy użyciu siły.

Po zakończeniu działań wojennych, wskutek działań repatriacyjnych, część Łemków przesiedlono na Ukrainę, część wyjechała do Rosji. Znaczna część tej społeczności wyrażała wolę osiedlenia się na ziemiach polskich, na których wielu z nich się urodziło. Źródła historyczne oraz pamięć ludzi doświadczających ówczesnych przeobrażeń dowodzą, że ze zdaniem i wolą Łemków nikt się nie liczył. Co więcej, decyzją ówczesnych władz (radzieckich i polskich) propagowano wśród Polaków opinie o szkodliwości i rzekomym zagrożeniu, jakie niesie ze sobą obecność Łemków na ziemiach polskich. Podejmowano różne próby zorientowane na wysiedlenie Łemków z terenów państwa polskiego. „Jednym z pierwszych posunięć władz, mającym na celu ograniczenie swobody poruszania się zdemobilizowanych, było zobowiązanie ich przez starostę nowosądeckiego do zgłaszania się na posterunek MO raz w tygodniu. 25 września 1945 roku starosta wydał kolejne zarządzenie, na mocy którego wszystkie osoby narodowości ukraińskiej i ruskiej (łemkowskiej) zamieszkałe w strefie granicznej powiatu zobowiązane zostały do opuszczenia państwa... ze względu na bezpieczeństwo i ochronę granic”⁸⁷.

Właściwie do dzisiaj nie wiadomo, dlaczego Łemków, obywateli polskich, mieszkających na terenie Polski wcielano do wojska radzieckiego, a nie do szeregów wojska polskiego, tak jak zagadką jest, co było właściwą przyczyną chęci „oczyszczenia” Polski z obecności tej grupy etnicznej, która od wieków zamieszkiwała wschodnie i południowe obszary kraju. Próbuąc ustalić okoliczności ówczesnych rozstrzygnięć, warto zaznaczyć, iż cokolwiek by sądzić o ówczesnych rządzących, jednego odmówić im nie sposób, a mianowicie pomysłowości. Otóż okazuje się, że znawcy prawa działający w omawianym okresie doszli do wniosku, „iż Łemkowie będący obywatelami polskimi, którzy wstąpili do Armii Czerwonej (a nie Wojska Polskiego), a więc armii wprawdzie sojuszniczej, ale obcego teryto-

⁸⁶ J. Starzyński: *Dobrowolci*. „Wersja Legnicka” 2001, nr 2/3, s. 23.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 24.

rialnie państwa spełniają wszystkie warunki do pozbawienia ich obywatelstwa polskiego..."⁸⁸. W praktyce oznaczało to potraktowanie Łemków jako cudzoziemców i pozwalało, zgodnie z ustawą, na ich deportację do Związku Radzieckiego.

Nie jest możliwe ustalenie, jaka liczba osób została tym sposobem przesiedlona do Związku Radzieckiego. Pewnym natomiast jest, że część osób uniknęła przesiedlenia na Wschód, by w 1947 roku w ramach akcji „Wisła” zasiedlić zachodnie i północne rejony Polski. Do dziś w Legnicy żyje niewielka społeczność łemkowska, wśród której są jeszcze osoby pamiętające upokorzenia minionych lat, doświadczane ze strony Rosjan, Niemców oraz Polaków. Większość tej grupy to potomkowie ludności pozbawionej — wskutek politycznych decyzji, historycznych wydarzeń — poczucia przynależności, tożsamości i poczucia bezpieczeństwa.

Doznanych krzywd, zaszłości historycznych zmienić się nie da, ale można sprawić, by współczesne pokolenia reprezentujące, skłócone w przeszłości, narody, grupy etniczne podjęły wspólny dialog, budowały przyszłość na bazie historycznej prawdy (nawet jeżeli jest trudna), poznania, zrozumienia i wybaczenia. Kreowanie przyszłego wspólnego, pokojowego współistnienia, nie tylko w perspektywie Legnicy, ale w wymiarze globalnym jest możliwe tylko wtedy, gdy zainteresowane strony wyrażą wolę i chęć porozumienia i zgody, a te mogą zostać ukształtowane dzięki mądrej edukacji zorientowanej na przyszłość, ale należy pamiętać o przeszłości.

Obecnie w najwyższym stopniu taką edukację prowadzi legnicki teatr, realizując określone projekty podejmujące tematykę będącą historią tej społeczności, tego miasta.

Poza wspomnianymi kwestiami etnicznymi Legnica, podobnie jak szereg miast polskich, doświadcza wielu trudności, jest przestrzenią ujawniania się różnorodnych patologii o podłożu ekonomicznym i społeczno-kulturowym. Dla jednych Legnica jest miejscem, w którym można realizować aspiracje, indywidualne scenariusze życiowe, dające poczucie spełnienia i satysfakcji. Jest przestrzenią dużych możliwości nie tylko w zakresie korzystania z dóbr społecznych wypracowanych przez pokolenia, ale także w zakresie indywidualnego kreowania, budowania tej przestrzeni, będącego wyrazem troski i odpowiedzialności za środowisko, w którym żyjemy. Z pewnością tę grupę stanowi zdecydowanie większa część społeczności miasta, realizująca obowiązek szkolny, podejmująca stałą i systematyczną pracę, korzystająca z bogatych ofert kulturalnych, zaintereso-

⁸⁸ Podstawą prawną niniejszych decyzji była ustawa z 20 stycznia 1920 i 31 marca 1938 roku. W myśl tych ustaw obywatelstwa polskiego mogły być pozbawione m.in. osoby przebywające poza granicami albo służące w obcej armii bez wyraźnej zgody wojewody. Zob. *ibidem*, s. 25.

wana rozwojem miasta. Osoby reprezentujące społecznie usankcjonowane normy i zasady oraz mające świadomość, iż podejmowane działania służyć będą całej społeczności, są zainteresowane pozyskiwaniem reprezentantów wszystkich grup społecznych, tych reprezentujących odmienną kulturę czy religię, osób pozostających poza rynkiem pracy, nieradzących sobie w nowej (innej) rzeczywistości czy osób znajdujących się w sytuacji trudnej, będącej efektem wielorakich wydarzeń, w celu rewitalizacji życia w środowisku lokalnym.

Te przedstawione zaledwie pokrótce środowiska, w których panuje ubóstwo, bezdomność, niezaradność, „wypełniające” zadbane i zagospodarowane przestrzenie miasta, tworzą ludzie wywodzący się ze wszystkich grup etnicznych mieszkających w Legnicy. To osoby, którym — na skutek różnych uwarunkowań — nie dano w pewnym okresie szansy, co skutkuje brakiem wykształcenia, brakiem motywacji do podjęcia pracy, wreszcie — brakiem nadziei na jakiegokolwiek zmiany. Spośród nich rekrutują się bezdomni mieszkający w miejskich kanałach lub w noclegowniach. Gros osób, które po okresie transformacji utraciło pracę, nie podjęło żadnych działań w kierunku usprawniania własnego życia, wielu poddało się systemowi opieki społecznej, realizując i rozwijając schemat społecznego ubóstwa. Część z tych osób zajmuje mieszkania opuszczone przez żołnierzy radzieckich. Warto dodać, iż przestrzeń miasta zajmowana przez stacjonujące tu wojska zostaje sukcesywnie poddawana odbudowie i renowacji, co nie jest zadaniem prostym, biorąc pod uwagę skalę zniszczeń i dewastacji, z zamysłem stworzenia nowych osiedli mieszkaniowych oraz niezbędnej infrastruktury, scalając na nowo miasto.

Przedstawiona tu specyfika Legnicy rodzi następującą refleksję: to miasto z tak bogatą historyczną przeszłością jest miejscem niezwykłym, w którym mimo istotnych różnic kulturowych i etnicznych udało się stworzyć środowisko wspólnego życia i działania. Osiągnięcie pełnego poczucia wspólnotowości, jedności i równości jest zapewne jeszcze odległym celem, ale każde działanie podejmowane w tym kierunku wydaje się trafne i zasadne. Toteż każda inicjatywa, czy to lokalnej administracji, czy instytucji społecznych/socjalnych, a może właśnie działania instytucji kulturalnych takich jak teatr, zorientowana na aktywizację lokalnej społeczności świadomej potrzeby wprowadzania wielu zmian w otaczającej przestrzeni, jest wysoce pożądana.

Nowa Huta — robotnicze miasto socjalizmu

Kolejnym miejscem, które zwróciło moją uwagę i zostało poddane analizie ze względu na swoje życie, jest Nowa Huta. Bezpośrednim powo-

dem inicjującym wzniesienie nowego miasta był pomysł, który zaistniał już w końcu lat czterdziestych minionego stulecia, wybudowania w Polsce wielkiego kombinatu hutniczego. Ostateczną decyzję o budowie hutniczego kombinatu, która miała podłoże zarówno ekonomiczne, jak i polityczne, podjęto 17 maja 1947 roku.

Industrializacja kraju wymagała odpowiednich nakładów inwestycyjnych oraz ludzkiego zaangażowania. Realizacja tak wielkiego przedsięwzięcia wiązała się z koniecznością wywłaszczenia ludzi z ich gospodarstw. W wyniku tych działań wielu ludzi utraciło swoją ziemię, lasy, gospodarstwa, otrzymując w zamian rekompensaty w wysokości nieprzekraczającej 10% wartości oddanego mienia.

Niemal dwa lata przed rozpoczęciem budowy kombinatu zapoczątkowano budowę zaplecza mieszkaniowego, które z czasem miało się przeobrazić w całkiem duże miasto. Potrzeby budowania osiedli robotniczych pojawiały się w zamysłach architektów i urbanistów już w XIX wieku, wtedy też powstawały pierwsze tego typu projekty. Trudno byłoby jednak porównywać jakiekolwiek z istniejących do projektu Nowej Huty, która początkowo miała być odrębnym miastem, jednak wiele czynników spowodowało, iż pierwotny zamysł nie ziścił się. I chociaż Nowa Huta pozostaje integralną częścią Krakowa, jako jedna z wielu dzielnic, posiadając lokalną administrację, to wiele osób postrzega ją jako osobne miasto, zlokalizowane u granic Krakowa. W centralnej części miasta, obok bloków mieszkalnych, usytuowano budownictwo administracyjne. Budowane ulice miały porządkować teren, wyznaczając poszczególne rejony miasta.

Początkowo, zgodnie z założeniami urbanistów i architektów, miasto miało liczyć 100 tysięcy mieszkańców. Wznosząc nowohuckie osiedla, „[...] sięgnięto do najlepszych wzorców amerykańskich. Jednostką sąsiedzką miało być osiedle liczące 4–5 tys. ludzi, wyposażone w całą potrzebną do życia infrastrukturę i stanowiące jakby odrębne miasteczko. [...] Tak pomyślane osiedla miały chronić ludzi przed anonimowością i zagubieniem [...]”⁸⁹. Zadbano również, by powstające dzielnice mieszkaniowe były oddzielone od huty pasem zieleni.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych oraz w pierwszej — lat sześćdziesiątych zaprzestano realizacji zabudowy ciągłej na rzecz zabudowy rozproszonej. W tym czasie, w związku z rozbudową Huty, zaczęły powstawać nowe osiedla⁹⁰. Osiedla z wielkiej płyty powstające w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych miały zaspokajać coraz większe potrzeby mieszkaniowe.

⁸⁹ M. Miezan: *Szlak przodowników pracy*. „Lodołamacz” 2006, nr 11, s. 6.

⁹⁰ *Materiały źródłowe Urzędu Administracji Lokalnej Nowa Huta*. Nowa Huta 2008.

Przestrzeń Nowej Huty pod względem architektonicznym jest bardzo zróżnicowana. Obok socrealistycznej zabudowy zwartej pojawia się zabudowa rozproszona, obok prostych domków osiedli peryferyjnych pojawiają się trzykondygnacyjne budynki wielorodzinne, zasadniczo nieróżniące się standardem mieszkań. Pojawiające się komentarze sugerowały, iż architektura tego miasta nawiązuje do architektury Krakowa, będąc jednocześnie pomostem pomiędzy historycznym grodem a rozwijającym się przemysłem.

Uwagę skupia neoklasycystyczna architektura budynków zaprojektowanych przez Ingardenów. Ograniczenia finansowe nie pozwalały w pełni realizować architektonicznych zamierzeń, tym sposobem część miasta może poszczycić się ciekawymi budowlami wykonanymi z dbałością o szczegóły i dekoracje fasad oraz wnętrz. Obok jednak funkcjonują budynki, o których można powiedzieć, że wykonano je niestarannie i prowizorycznie.

Bohdan Bukowski, jeden z architektów Nowej Huty, wspomina: „Wiedzieliśmy, że budujemy miasto chaotycznie. Szybko, oszczędnie. Ładne od fasady, ale na tyłach byle jakie, mieszkania niepraktycznie rozstawione. [...] Tylko główne ciągi komunikacyjne były reprezentacyjne, na pokaz, dla wycieczek, dygnitarzy. Plany były wielkie — przy ul. Strugi miał być plac Defilad, miał być Ratusz, Teatr...”⁹¹. Zasadnicze źródło chaosu urbanistycznego, jakiego doświadczyła Nowa Huta — jak twierdzą architekci — tkwi w braku stabilizacji ekonomicznej i politycznej ówczesnych czasów.

Miasto to niezwykle skomplikowany organizm, którego układ urbanistyczny tworzy swoisty labirynt. To przestrzeń dla układających się w pewną całość budynków i urządzeń o zróżnicowanym przeznaczeniu, to również przestrzeń dla tysięcy ludzi tworzących, poprzez nawiązywanie więzi, kontakty, integrację i współdziałanie, społeczną tkankę miasta — jego społeczność.

„Nowa Huta była [...] ostatnim miastem w Polsce zrealizowanym w ramach jednego procesu budowlanego od podstaw. [...] W ciągu kilku lat wybudowano tu na kilkuset hektarach terenów rolniczych cały nowoczesny ośrodek miejski z zapleczem socjalnym, handlowym, medycznym i przemysłowym”⁹². Do uporządkowanego, koncentrycznego układu zabudowy (nawiązującego do wzorów barokowych) realizowanego w początkach powstawania miasta, z czasem dołączano kolejne formy zabudowy zdecydowanie mniej uporządkowane. Dodatkową kwestią przyczyniającą się do powstania, coraz mniej przyjaznego wizerunku miasta, był brak konsekwencji w sferze planowania i zagospodarowania wolnych przestrzeni. Efektem tego były podejmowane, bez jakiegokolwiek wizji całościowej, samowolne działania budowlane skutkujące chaosem⁹³.

⁹¹ B. Bukowski: *Przypadkowe miasto*. „Lodołamacz” 2006, nr 11, s. 5.

⁹² P. Skucha: *Ostatnie takie miasto*. „Lodołamacz” 2005, nr 6, s. 8.

⁹³ Zob. ibidem.

Architektura miasta winna służyć społeczeństwu, umożliwiać realizację jego potrzeb, stwarzać (budować) perspektywę integracji i poczucia bezpieczeństwa, co — jak wiemy — nie zawsze udaje się osiągnąć w pełnym wymiarze, nie jest najważniejszym elementem jego przestrzeni, miasto bowiem, jego istotę, przestrzeń kreują ludzie. To ich postawy, wzory zachowań, poczucie odpowiedzialności, systemy wartości i style życia, jakie reprezentują, składają się na obraz miasta, które jest mniej lub bardziej przyjazne nie tylko dla jego mieszkańców.

Nowo powstałe miasto było środowiskiem niezwykle zróżnicowanym pod względem poziomu wykształcenia, zawodu, pochodzenia oraz kultury jego mieszkańców. W początkowej fazie, choć nie tylko, miasto zasiedlali głównie ludzie pochodzący z terenów wiejskich, poszukujący pracy i większych zarobków. Ówczesną społeczność tworzyli również Cyganie, jak ich tu zazwyczaj nazywano, których przymuszano do pracy na rzecz Huty, a także osiedlania się w wyznaczonych osiedlach. Inną grupą społeczną, zasilającą rzesze robotników potrzebnych do prac budowlanych, były osoby z przeszłością kryminalną. Do miasta przybywały też osoby spoza województwa, często nieposiadające żadnych kwalifikacji. Taka sytuacja społeczno-demograficzna, brak przygotowania do społecznego funkcjonowania w mieście, generowało wiele trudności i patologii. Tworzyła się nowohucka klasa robotnicza, której podstawowym zadaniem była praca. Formy odpoczynku i rekreacji w znakomitym stopniu ograniczały się do spacerów, rodzinnych spotkań oraz okazjonalnych zabaw. Większość robotników nie miała żadnych potrzeb w zakresie kultury. I choć bliskość Krakowa wydawać by się mogła doskonałą okazją do zmiany tej sytuacji, to jednak brak dostatecznej motywacji, propozycji kierowanych do poszczególnych środowisk oraz niesprawną edukacją, a dodatkowo złą komunikacją na trasie Kraków—Nowa Huta powodowały, że kultura nadal pozostawała na marginesie zainteresowań społeczeństwa⁹⁴.

Postępująca industrializacja, a także ascetyzm materialny „narzuceny” obywatelom, „[...] zaowocowały eksplozją przestępczości na gruncie chaosu i zerwania więzi społecznych. [...] Były to zjawiska powszechne w całej Polsce, ale budowa pierwszego pomnika socjalizmu spowodowała, że nowohuckie patologie stały się symbolem dewiacji całego (tamtego) okresu. Z raportów wynikało, że w Nowej Hucie panuje ciasnota, panoszą się dzicy lokatorzy, postępuje dewastacja mienia, [...] kwitnie prostytucja i pijaństwo, korupcja [...], a ludzie nie stawiają się do pracy”⁹⁵. Odnoszenie niniejszych opinii do całej społeczności miasta byłoby wysoce krzywdzące. Niemniej jednak zaistnienie w owej przestrzeni pewnych sympto-

⁹⁴ Zob. ibidem.

⁹⁵ Ibidem.

mów negatywnych zjawisk powodowało „przenoszenie” ich na całą dzielnicę, nie licząc się z konsekwencjami takich postaw. „Budowanie” przez lata negatywnego wizerunku Nowej Huty, przy całkowitej niemal inercji władz Krakowa i środowiska lokalnego, paradoksalnie generowało dalszą jej degradację.

Niemożliwym i raczej niedobrym zabiegiem jest ocenianie przestrzeni egzystencji ludzkiej, warunków życia czy reprezentowanych zachowań mieszkańców, zwłaszcza że często są to oceny dość powierzchowne i uogólnione, obejmujące niejednokrotnie jednostki czy grupy osób, których w żaden sposób pewne zachowania nie dotyczą. Po wtóre, dokonując prezentacji wydarzeń rozgrywających się w danej przestrzeni w minionych latach, należy je postrzegać kompleksowo, sytuując w określonych realiach, nie zaś wybiórczo. Takie podejście nie ma na celu „usprawiedliwiania” konkretnych zachowań, a raczej zrozumienie (zdiagnozowanie) motywów ludzkiej aktywności czy bierności przynoszących wszelako negatywne skutki.

Jakkolwiek postrzegalibyśmy współcześnie Nową Hutę, dla tysięcy ludzi była ona szansą na nowe (inne) życie. Kombinat hutniczy umożliwiał zdobycie kwalifikacji zawodowych pracownikom niewykwalifikowanym. Osobom posiadającym konkretne uprawnienia zawodowe dawał miejsca pracy, jednocześnie w ramach obowiązującej ideologii społecznej, zabezpieczał sferę socjalną dla rodzin pracowników. Fakty te powodowały, że znakomita większość pracowników identyfikowała się z zakładem pracy, nawet jeżeli ów proces oparty był na względach ekonomicznych, dawał poczucie — przynajmniej do pewnego czasu — bezpieczeństwa socjalnego. Jednak to, przez lata „realizowane” uzależnienie pracownika od zakładu, nie ograniczało się li tylko do pozytywnych aspektów. Działające ówczesnie mechanizmy zarządzania podbudowane obecną wówczas ideologią, powodowały, iż rzesze pracowników (robotników fizycznych) nie czuły się współodpowiedzialnymi za funkcjonowanie i produkt finalny. Brak konieczności podejmowania decyzji i orientacja tylko na określonym polu działania (zakresie czynności) dopełniała całości. Pracownik był świadomy, iż wszelkie decyzje podejmowane są poza nim, jego rola ma się ograniczać zasadniczo do wykonywania określonych zadań. Miał tu miejsce typowy — wskazywany przez Marksa — proces eliminacji jednostki w procesie produkcji. Jak ilustruje historia, nie na długo udało się utrzymać ów schemat.

Negatywne skutki ówczesnego sposobu myślenia decydentów, którzy zainteresowani byli bardziej odtwórczą aktywnością pracowników niż ich kreatywnością, ujawniły się ze zwielokrotnioną siłą w okresie przemian, kiedy to w wyniku restrukturyzacji przemysłu robotnicy masowo pozbawiani byli miejsc pracy.

Nowa Huta to nie tylko miejsca pracy, ale również możliwość uzyskania mieszkania i tym samym zapewnienia pewnej stabilizacji i realizacji zamierzeń życiowych. Jak już wspomniałam, społeczność nowohucka była pod wieloma względami zróżnicowana, także zawodowo, chociaż do okresu początków transformacji znakomita większość mieszkających tam rodzin zawodowo była związana z kombinatem hutniczym, co wyznaczało pewien rytm i styl życia nie tylko pracowników wspomnianego zakładu, ale także ich rodzin.

Nowa Huta, w czasach koniunktury gospodarczej za sprawą kombinatu hutniczego, była jednym z najbardziej znanych w kraju miast, była symbolem możliwości i przeobrażeń w życiu tysięcy ludzi, którzy znaleźli tu miejsce życia i pracy. Nowa Huta była symbolem sukcesu całego narodu, ponieważ ukazywała nie tylko Polakom, jak w kilkanaście lat można od podstaw wybudować jeden z największych w Europie Kombinat Hutniczy wraz z nowo powstałym miastem.

Wydarzenia przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ukazujące w całym kraju iluzoryczność panującego systemu, niestabilność ekonomiczną, jak również coraz bardziej postępujące ubóstwo rodzin, zwłaszcza robotniczych, zaindukowały diametralne zmiany w przestrzeni Nowej Huty. „Wypracowana” stabilizacja — choć w znacznym stopniu iluzoryczna — już pod koniec lat osiemdziesiątych minionego stulecia dla wielu rodzin stała się przeszłością. Nowa rzeczywistość, wprowadzenie gospodarki wolnorynkowej, zmiany społeczno-polityczne oprócz pozytywnych i pożądanych efektów przyniosły również skutki negatywne, wśród których najbardziej dotkliwe dla społeczeństwa okazały się utrata pracy i ubóstwo.

Restrukturyzacja przemysłu, ubożenie społeczeństwa, wszechobecny niedostatek ujawniający się nie tylko w sferze *stricte* ekonomicznej powodowały także zmiany w strukturze społecznej miasta. Otóż gros osób dostrzegających rozwój sytuacji, legitymujących się wykształceniem, a także mających różne możliwości, opuszczało miasto w poszukiwaniu lepszego życia. Negatywnych skutków transformacji w najwyższym stopniu doświadczały osoby o niskich kwalifikacjach zawodowych lub w ogóle ich nie posiadające, ponieważ to one były najczęściej narażone na utratę pracy. W rodzinach tych osób szybko obniżał się standard życia, doprowadzając do niedostatku i ubóstwa. Wiele z tych osób stało się „klientami” pomocy społecznej. Znakomita większość społeczności funkcjonującej poza rynkiem pracy, pozbawiona stałych dochodów, korzystała z zasiłku dla bezrobotnych. Trudna sytuacja ekonomiczna wyznaczała nowy model (negatywnych) zachowań społecznych reprezentowanych zarówno w środowisku rodzinnym, jak w środowisku lokalnym. Niedostatek ekonomiczny był nie rzadko przyczyną konfliktów w rodzinach, aktów przemocy, był też czynnikiem generującym wiele chorób.

Czas transformacji ujawnił sytuacje trudne zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym. W przestrzeni miasta uwidoczniło się szereg negatywnych zjawisk, będących efektem braku dostatecznej edukacji, ale również źle pojmowanej wolności. Na wiele lat zaprzestano nowych inwestycji i renowacji istniejących obiektów. Miasto, będące przez lata symbolem sukcesu, stało się — w ciągu dwóch dekad — miastem nadal znanym w kraju, lecz już nie z powodu gospodarczych sukcesów, a raczej — społecznych porażek, będących w znacznej mierze efektem historycznych zaszłości.

Opinie o Nowej Hucie zaczęto masowo powielać już na początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy to na skutek transformacji miasto opuszczało wiele osób, a pozostawali głównie robotnicy i ich rodziny, ludzie pozbawieni pracy bez szans na nowe zatrudnienie, o stosunkowo niskim poziomie wykształcenia. Wypracowana przez lata postawa bierności, brak motywacji do zmiany, poczucie opuszczenia i braku perspektyw życiowych sprawiały, że jedynym sposobem egzystencji jest wegetacja. Ten schemat szybko przyswajała sobie również młodzież, nie mająca pozytywnych wzorców w środowisku rodzinnym.

Zwiększający się marazm, upadek działalności niemal wszystkich instytucji kulturalnych w mieście, zaprzestanie działalności wychowawczo-kulturalnej szkół w ramach zajęć pozalekcyjnych, brak w tym zakresie ofert ze strony miasta, w szybkim tempie skutkowało społecznie nieakceptowanymi zachowaniami wielu młodych ludzi. Brak odpowiednich zabezpieczeń w sferze materialnej i wychowawczej stał się również przyczyną demoralizacji i przestępczości zwłaszcza wśród młodzieży.

Współcześnie miasto, jak wiele innych przestrzeni w naszym kraju, stopniowo rekonstruuje to, co wartościowe z przeszłości, wzbogacając o nowe pomysły, rozwiązania. Zmiana systemu społeczno-politycznego, rozwój gospodarki wolnorynkowej, wzrost poziomu edukacji rodzi zgoła inną (nową) perspektywę dla miasta i jego mieszkańców. Podejmowane działania — zarówno systemowe, jak i obywatelskie powodują, że młodzi ludzie nie opuszczają już tak masowo miasta. Ponadto obserwuje się proces powrotu czy napływu ludzi wykształconych, mających pomysły na rewitalizację tej przestrzeni, zainteresowanych stworzeniem nowej jakości życia. Powoli, ale systematycznie ta wizja zaczyna się urzeczywistniać i to przy udziale społeczności, która zdaje się coraz bardziej identyfikować z miastem. Nowa Huta przestaje być już powszechnie postrzegana jako przestrzeń wstydliva, odbiegająca — we wszystkich aspektach — od Krakowa. Staje się bardziej przestrzenią inną, choć już też historyczną, z określonym repertuarem możliwości i propozycji, które są jednocześnie dopełnieniem oferty krakowskiej.

„Inicjatywy zmian w omawianej przestrzeni mają swe źródła zarówno wśród samych mieszkańców, osób pracujących w Nowej Hucie, jak

i w realizowanym dyskursie medialnym, zwłaszcza podejmowanym przez podmioty reprezentujące instytucje związane z władzą, przykładem których była wypowiedź ówczesnego (2006 r.) ministra sprawiedliwości Zbigniewa Ziobry, który w programach telewizyjnych »Prosto w oczy« i »Co z tą Polską« informował o skali niebezpieczeństw w tej największej dzielnicy Krakowa, wskazując, iż w ciągu jednego tylko roku na terenie Nowej Huty było pięć, a nawet sześć zabójstw⁹⁶. Wypowiedź ta stała się pretekstem do dyskusji zainicjowanej przez redaktorów „Gazety Wyborczej”, w której podjęto polemikę, starając się wskazać zaistniałe zmiany, także w aspekcie społecznym. W dyskusji wzięli udział nie tylko władarze Krakowa, ale również dziennikarze, policjanci, przedsiębiorcy Nowej Huty i jej mieszkańcy.

W zebranych wypowiedziach pojawiały się głosy i opinie świadczące o trosce i zainteresowaniu zebranych losami i zewnętrznym wizerunkiem miasta, który dla jego pomyślnego rozwoju powinien być aktualny i prawdziwy. „Wizerunek Nowej Huty doskonale zilustrowała opowieść Danuty Szymońskiej, dyrektor Ośrodka Kultury im. C.K. Norwida: Kilka lat temu zadzwoniła do mnie telewizja niemiecka, która chciała przyjechać do Huty i porozmawiać o skinach. Powiedziałam, że nie mam doświadczenia w tym zakresie, ale mam inne historie — ciekawe, intrygujące. To były rzeczy pozytywne: młodzi ludzie tworzą swoją gazetę, robią teatr. Ale oni tego nie chcieli, nie interesowało ich to, co pozytywne, bo to negatywy dobrze się sprzedają⁹⁷. Jest to kolejny przykład na powielanie w mediach stereotypu krzywdzącego mieszkających tu ludzi. Stereotypu, który nadal jest obecny w świadomości wielu ludzi z zewnątrz. Nadal też funkcjonuje przekonanie, że w Nowej Hucie jest bardzo wysoka przestępczość. Tymczasem dane z ostatnich lat dowodzą spadku przestępczości na tym terenie⁹⁸. Te odczuwalne zmiany w przestrzeni środowiska w znacznej mierze są skutkiem lokalnych inicjatyw przyczyniających się do budowania świadomości i odpowiedzialności za przestrzeń, w której się mieszka.

Jednym z wielu przykładów wspomnianych inicjatyw jest działalność Teatru Łaźnia Nowa. Istotną rolę w tej działalności odgrywa jego dyrektor Bartosz Szydłowski, dla którego „Huta jest miejscem szczególnym do dyskusowania. Działają tu środowiska bardzo dobrze zorganizowane, które dużo dobrego robią w dzielnicy. Pomimo to, ta dzielnica wciąż jest miejscem kontrowersyjnym i jest poniekąd metaforą Polski. Metaforą rozmawiania o sprawach dla nas ważnych, o tym, jakie mamy problemy, jak sobie z nimi radzimy⁹⁹”.

⁹⁶ S. Wrona: *Jaka Nowa Huta?* „Lodołamacz” 2006, nr 13, s. 6.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Zob. ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

Innym przykładem mającym na celu rozwój lokalnej społeczności i przestrzeni miejskiej jest, zapoczątkowany w 2005 roku, projekt artystyczny zatytułowany *Futuryzm miast przemysłowych, 100-lecie Wolfsburga i Nowej Huty*. Wspomniana inicjatywa to polsko-niemiecki projekt artystyczny, odnoszący się do dwóch przemysłowych miast — Wolfsburga i Nowej Huty, które powstały w tym samym czasie. Miasta różni przede wszystkim kondycja ekonomiczno-gospodarcza; Wolfsburg to miasto wybudowane na potrzeby rozwijającego się w tym mieście przemysłu samochodowego. Paradoksalnie wiele łączy owe miasta. „Zarówno Wolfsburg, jak i Nowa Huta należą do wąskiego grona całkowicie nowych miast wybudowanych w Europie w XX wieku. Obydwa zostały pomyślane jako miasta dla robotników, zaplanowane w każdym szczególe miasta przyszłości. Obydwa zostały wybudowane jako »dodatki« do wielkich fabryk, których stały się zapleczem. Chociaż [...] ukształtowane w odmiennych czasach i w innych systemach gospodarczych oraz ideologicznych, to jednak obydwie zostały zaplanowane jako urbanistyczne prototypy, będące odpowiedzią na wyzwania nowoczesnego społeczeństwa przemysłowego”¹⁰⁰. Różnice zaczęły się uwidaczniać w okresie transformacji, kiedy niemieckie miasto, uwzględniając zmiany, nadal się rozwijało, a Nowa Huta boleśnie odczuła kryzys gospodarczy, objawiający się restrukturyzacją kombinatu i redukcją zatrudnienia. Mimo ewidentnych różnic warto skupić się na zadaniach wspomnianego projektu, wedle którego nawiązanie do przeszłości, prezentacja teraźniejszości oraz pytania o przyszłość stały się fundamentem. Projekt jest wynikiem współpracy polsko-niemieckiej, w działania zaangażowani są także artyści, twórcy, specjaliści i studenci z innych państw europejskich. W realizację bardzo mocno włączył się Teatr Łaźnia Nowa.

Wspomniane obchody 100-lecia miały wymiar futurystyczny, ale taki był zamiar pomysłodawców, którzy chcieli zwrócić uwagę na przyszłość wspomnianych miast, by rzeczywiście 100-lecie odbywało się w przestrzeniach w pełni zrewitalizowanych.

W perspektywie 2005 i 2006 roku zorganizowano festiwal, warsztaty, wykłady, wystawy czy seminaria naukowe, angażując poza grupą specjalistów z różnych dziedzin, lokalną społeczność, to ona miała być podmiotem podejmowanych działań. Zasadniczym hasłem projektu były i nadal „są przyszłe formy życia i organizacji społeczeństwa z centralnym pytaniem o przyszłość pracy [...]. W przeszłość odchodzą wielkie zakłady przemysłowe — dające pracę, zapewniające opiekę swoim pracownikom i rację bytu całym miastom. To jest jednym z powodów aktualnego kryzysu pracy,

¹⁰⁰ K. Szreder: *Projekt. Czyli słów kilka o „Futuryzmie miast przemysłowych”*. „Lodołamacz” 2005, nr 6, s. 6.

odchodzenia tej formy społeczeństwa kojarzącego się z bezpieczeństwem socjalnym i stabilnością życiową. Wolfsburg i Nowa Huta są tego modelowym przykładem, z racji ich całkowitej zależności od potężnego zakładu przemysłowego”¹⁰¹.

Rolę i znaczenie przeszłości doceniają nie tylko reprezentanci środowisk twórczych, o przeszłości chcą pamiętać mieszkańcy miasta, które sami tworzyli. Pamięć, zarówno ta ukazująca wszelkie pozytywne aspekty funkcjonowania Nowej Huty, jak i ta świadcząca o rozwiązaniach negatywnych w skutkach, może przyczynić się do wyznaczenia nowych, adekwatnych do potrzeb, kierunków działań. Inicjując społeczną aktywność w procesie rewitalizacji przestrzeni, można mieć nadzieję na kreowanie społeczeństwa obywatelskiego i odpowiedzialnego.

Stąd coraz więcej projektów, happeningów, spotkań zachęcających lokalną społeczność do składania propozycji przeobrażeń, inicjowania wspólnych działań, dzielenia się pomysłami wybiegającymi w przyszłość, kreującymi wizje Nowej Huty w nadchodzących dekadach.

Dążąc do integracji społecznej, do rozwoju procesu identyfikacji z miastem, na łamach lokalnej prasy, poprzez instytucje kulturalne zachęca się mieszkańców, by opowiadali (prezentowali), z czego są dumni w swoim miejscu zamieszkania, a równocześnie, co — ich zdaniem — należałoby zmienić, by poprawić jakość życia. Przyszłość jest kolejnym etapem, koniecznością, potrzebą, trzeba bowiem uwierzyć w jej realność, stworzyć warunki, by mogła zaistnieć tam, gdzie przez lata była tylko przeszłość i trudna terażniejszość. W przestrzeni miasta nadal odczuwa się atmosferę „końca historii”. Zaistniałe przemiany skutkujące negatywnymi doświadczeniami powodują, iż mieszkańcy nie są wielkimi optymistami. W przeszłości często wierzyli obietnicom, które nie realizowały się w praktyce. Doświadczanie sytuacji, w której najpierw jest się budowniczym miasta, a cztery dekady później pośrednio lub bezpośrednio uczestniczy się w jego — nawet jeżeli częściowej — degradacji, jest z pewnością trudne¹⁰². Tej stagnacji w działaniu, braku nadziei, sprzeciwiają się uczestnicy i kreatorzy wzmiankowanego projektu. Artyści, naukowcy i animatorzy, uruchamiając własną wiedzę i wyobraźnię, chcieli pokazać, i to w pewnym zakresie na pewno się udało, że przyszłość nie musi być trudna i szara. Działania wspomnianej grupy postrzegano w następujący sposób. „Nie pouczają i nie morali-

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² „W latach 90. powiedziano im, że nie ma innej alternatywy dla kombinatu niż jego restrukturyzacja. Że ich losem jest odejście na wcześniejsze emerytury albo zasilenie szeregów bezrobotnych. Że są ofiarami procesów, na które nie mają wpływu. Że muszą się pogodzić z ekonomicznymi i politycznymi prawidłami ery globalizacji. Innymi słowy, że przyszłości nie ma, a już na pewno nie ma co o nią walczyć”. *Wystawa na przyszłość. Z exposé kuratora wystawy Jakuba Szredera*. Oprac. M. Podziewska. „Lodołamacz” 2006, nr 19, s. 7.

zują. Nie bawią się w futurologiczne przepowiednie. Skłaniają do myślenia i zadają czasem prowokacyjne pytania. Wskazują, że wciąż możliwe jest kształtowanie przyszłości i dokonywanie znaczących wyborów. Pokazują, że to od samych nowohucian zależy, jaką drogą potoczą się losy miasta i jak będzie ono wyglądać, kiedy skończy sto lat. Czyli — »odczarowują przyszłość«¹⁰³.

W podobnym kontekście realizowany jest projekt „nowa_huta. rtf (relacje, teksty, forma)”, który stanowi część międzynarodowego przedsięwzięcia pod nazwą „Dziedzictwo. Pamięć. Społeczność lokalna”. Projekt, prowadzony przez Małopolski Instytut Kultury, zapoczątkowany został w 2005 roku. Głównym zamysłem było stworzenie forum dyskusyjnego, w którym uczestniczyły osoby budujące Nową Hutę, dorastające wraz z rozwijającym się miastem, oraz osoby, które „odziedziczyły” dorobek, historię i skutki podejmowanych w przeszłości decyzji.

Podejmowane działania miały przyczynić się do zmiany świadomości lokalnej społeczności, sposobu postrzegania miejsca zamieszkania. Nadrzędnym celem było wykreowanie perspektywy, w której mieszkańcy będą mogli określić swoje miejsce w przestrzeni, rolę w środowisku społecznym oraz poczuć, iż uczestniczą w budowaniu przyszłości dzielnicy, w której dobrze można żyć. Inicjatorzy nowohuckiego projektu zwracali uwagę, iż inspiracją do podjęcia tego społecznego wyzwania były dwa zasadnicze powody. Pierwszy — „Nowa Huta godna jest tego, by czuć się w niej dobrze. Ma niezwykłą genezę. Posiada niebywałą potencjał: niezwykle losy mieszkańców, wyrazistą przestrzeń, energię społeczną, konieczność określania się w nowych warunkach. [...] Drugi — [...] Nową Hutę komentuje się głównie od zewnątrz. A przecież, aby współczesna tożsamość mieszkańców Nowej Huty była mocna, swoją przeszłość muszą ośwoić oni sami. I sami nadać znaczenie swojej dzielnicy [...]”¹⁰⁴.

Konstruując projekt, określono trzy moduły tematyczne: „Ikony nowej Huty”, „Temat na Willowym” oraz „Bagaż odnaleziony”. Każdy z wymienionych tematów był poddany społecznej dyskusji, w którą — wbrew obawom — włączyło się wielu mieszkańców — zarówno młodych, jak i seniorów. Poszczególne osoby ze wspomnień, indywidualnych przeżyć i zgromadzonych przedmiotów tworzyły osobiste historie wplecione w minioną społeczno-polityczną przeszłość. Tak powstała „księga” wspomnień o Nowej Hucie, o jej twórcach i codziennym życiu oraz plakaty ilustrujące przestrzeń miasta. W toku prowadzonych debat mieszkańcy mogli wyrazić własne opinie dotyczące kulturowego zagospodarowania jednego z pla-

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ A. Bartosz: *Projekt Nowa Huta*. „Lodołamacz” 2005, nr 7, s. 8.

ców dzielnicy. Jak sami zauważyli: „Po raz pierwszy ktoś pytał ich o zdanie w publicznej materii”¹⁰⁵.

W ramach projektu realizowano warsztaty literackie, plastyczne, spotkania teatralne. Mimo początkowych obaw inicjatorów projektu, po roku działań okazało się, że społeczna debata nie tylko jest możliwa, ale daje szansę rozwoju i współdecydowania lokalnej społeczności o jej codziennym bycie. Okazało się również, „że świadomość przeszłości może nie być balastem, przeciwnie: może ożywiać pozytywnie poczucie tożsamości, wpisywać się w życie, a nawet w horyzont przyszłości”¹⁰⁶.

Pozytywny odzew społeczeństwa stał się zachętą do rozszerzenia działań w ramach prowadzonego projektu. Podjęto zatem kolejne inicjatywy aktywizujące lokalną społeczność w różnych obszarach tematycznych:

1. Warsztaty „Mindmapping” Nowa Huta — działania badawczo-edukacyjne dotyczące przestrzeni publicznej jako medium komunikacji.

2. Nowa Huta. Dlaczego nie?! — promocja dzielnicy poprzez koncerty muzyczne.

3. „Akademia Nowoczesnych Technologii” — działania zapoznające mieszkańców — seniorów z nowoczesną technologią.

4. Odkrywanie Nowej Huty — prelekcje i wycieczki przybliżające mieszkańcom historię dzielnicy¹⁰⁷.

5. Park edukacyjny — działania promujące edukację przez zabawę i doświadczenie¹⁰⁸.

6. Kopiec Wandy, Trakt sandomierski, fort 49 I a Mogiła — działania zmierzające do rewitalizacji i uporządkowania wspomnianych terenów¹⁰⁹.

7. Łąki Nowohuckie — działania zmierzające do zachowania pierwotnej przyrody¹¹⁰.

We wspomnianych inicjatywach uczestniczyli ich projektodawcy, lokalne instytucje takie jak Ośrodek Pomocy Społecznej czy Dom Kultury, pracownicy i studenci krakowskich uczelni, a nade wszystko mieszkańcy Nowej Huty.

Przeszłość (doświadczenia) może być dla danej społeczności powodem do dumy lub traumatycznym wspomnieniem, w znacznej mierze zależy to od zaangażowania tej społeczności w kreowanie rzeczywistości i przyszłość oraz umiejętności właściwego/krytycznego spojrzenia w przeszłość posiadającą zawsze pewną wartość.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ M. Jezutek: *Projekt Nowa Huta*. „Lodołamacz” 2005, nr 7, s. 9.

¹⁰⁸ P. Skucha: *Park Edukacyjny*. „Lodołamacz” 2005, nr 7, s. 10.

¹⁰⁹ Idem: *Kopiec Wandy, Trakt sandomierski, Fort 49 I a Mogiła*. „Lodołamacz” 2005, nr 7, s. 10.

¹¹⁰ Idem: *Łąki Nowohuckie*. „Lodołamacz” 2005, nr 7, s. 11.

Wałbrzych — miasto górniczych tradycji

Wałbrzych to miasto powiatowe, położone w południowo-zachodniej Polsce, w paśmie Sudetów. Jeden z największych i najważniejszych, pod względem gospodarczym i kulturalnym, ośrodków miejskich w województwie dolnośląskim. Obecnie liczy około 130 tys. mieszkańców i jest drugim pod względem wielkości miastem województwa.

W XV wieku Wałbrzych uzyskał prawa miejskie i od tego czasu można zaobserwować stały jego rozwój. Gospodarczemu i kulturalnemu rozwojowi miasta sprzyjała nie tylko korzystna lokalizacja w pobliżu granicy z Czechami i Niemcami, ale nade wszystko bogate złoża węgla kamiennego. W ciągu minionych stuleci miasto reprezentowało zmienną kondycję ekonomiczną, co związane było w zdecydowanym stopniu z ogólną sytuacją polityczno-społeczną panującą w kraju.

Usytuowanie Wałbrzycha na złożach węgla kamiennego, jego wydobywanie i przeróbka określały dynamikę życia społecznego oraz charakter miasta. Już pod koniec lat czterdziestych notowano znaczące ilości wydobywanego węgla.

W Wałbrzychu, podobnie jak w Legnicy, tyle że znacznie krócej, stacjonowały wojska radzieckie. Definitywnie jednostki radzieckiej armii opuściły miasto w 1948 roku. Miasto odzyskało wówczas szereg budynków, będących przez lata pod zarządem wojska.

Powstająca przestrzeń miasta była zróżnicowana pod względem przemysłowym i gospodarczym, architektonicznym oraz społecznym. Zróżnicowanie społeczne widoczne było szczególnie po okresie II wojny światowej, gdy region Dolnego Śląska, a zatem i Wałbrzych, zamieszkiwały, oprócz Polaków, inne grupy etniczne: Rosjanie, Niemcy, Grecy, Żydzi i Romowie. W drugiej połowie lat pięćdziesiątych Wałbrzych po raz drugi w okresie powojennym stał się miastem znaczącej migracji społecznej. Tak jak wcześniej miasto opuszczali Rosjanie, Ukraińcy i Grecy, tak teraz emigrowali głównie mieszkańcy narodowości niemieckiej i żydowskiej. W sytuacji politycznej odwilży do Wałbrzycha przybywali z kolei repatrianci zza wschodniej granicy. Dokonujące się, na przestrzeni dwóch dekad, znaczące pod względem liczby ruchy migracyjne nie pozostawały bez konsekwencji zarówno gospodarczych, jak i społecznych. Zmieniająca się struktura społeczna miasta musiała okrzepnąć, a ludzie ją tworzący musieli nauczyć się funkcjonować, współistnieć i współtworzyć wspólną przestrzeń życia.

To zróżnicowanie etniczne z czasem przestało być tak widoczne zarówno z powodu emigracji części odmiennego kulturowo społeczeństwa, jak również z powodu asymilacji i wrastania w mocno uprzemysłowaną i zurbanizowaną strukturę miasta. Znaczący wzrost gospodarczy

miasto i region odnotowało w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i początkach lat osiemdziesiątych minionego stulecia. Na terenie Wałbrzycha, głównego ośrodka przemysłowego Dolnośląskiego Zagłębia Węglowego, funkcjonowały we wspomnianym okresie trzy kopalnie węgla kamiennego, cztery koksownie, trzy elektrownie, dwie fabryki porcelany, huta szkła, zakłady przemysłu maszynowego, spożywczego, włókienniczego oraz inne. Wieloprzemysłowy ośrodek był miejscem pracy dla lokalnej społeczności, ale także dla wielu osób zamieszkających w najbliższym regionie. Potrzeby przemysłu były na tyle duże, że do miasta przybywało wiele osób z różnych regionów kraju, zainteresowanych pracą i możliwością uzyskania mieszkania. Funkcjonujący bardzo prężnie, jak na ówczesne czasy, przemysł stanowił źródło utrzymania znakomitej większości rodzin mieszkających w mieście. Przemysłowy charakter miasta modelował — w znacznym stopniu — styl życia jego mieszkańców, ich zainteresowania, a także potrzeby. Ważnym elementem, warunkującym jakość egzystencji oraz tworzącym strukturę społeczną tego miasta, była tradycja związana z zatrudnieniem kolejnych pokoleń w górnictwie czy hutnictwie.

Główną grupą społeczną w omawianym czasie byli robotnicy. Osoby te posiadały najczęściej wykształcenie na poziomie zasadniczym zawodowym, jak również były to osoby z wykształceniem podstawowym, przyuczone do zawodu. Mimo posiadanego stosunkowo niskiego wykształcenia, robotnicy stanowili o pomyślności miasta i regionu, to oni decydowali o charakterze Wałbrzycha. Mieli świadomość swojej społecznej siły, identyfikowali się tą przestrzenią. Zbudowanie w tych rzeszach ludzi poczucia tożsamości i identyfikacji wymagało jednak odpowiednich zabiegów ze strony lokalnych władz, oraz zabezpieczeń socjalnych oferowanych przez poszczególne zakłady pracy¹¹¹.

Dla ludzi pracy oraz ich rodzin organizowano festyny i pikniki; komórki socjalne w porozumieniu z funkcjonującymi w mieście instytucjami kulturalnymi organizowały zbiorowe wyjścia na koncerty, spotkania, spektakle teatralne. Zakłady pracy były też głównymi organizatorami czasu wolnego pracowników, zwłaszcza urlopów. Organizowano wczasy pracowniche, wycieczki oraz kolonie i obozy dla dzieci i młodzieży. Wszystko po to, by pracownikowi okazać zainteresowanie i dać możliwość realizowania jego potrzeb. A ponieważ wśród znakomitej większości robotników zakres i poziom owych potrzeb był dość zbliżony, toteż z ich zaspokojeniem na ówczesne czasy nie było większych problemów.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w mieście odbywało się wiele imprez kulturalnych, koncertów, spotkań czy ogólnopolskich festi-

¹¹¹ *Materiały Urzędu Miasta Wałbrzycha*. Wałbrzych 2008.

wali, jak na przykład systematycznie odbywające się Ogólnopolskie Turnieje Poetyckie i Plastyczne o „Złotą Lampkę Górniczą”. Imprezy te cieszyły się dużym zainteresowaniem twórców i publiczności, często ich tematyką było górnictwo, czym podkreślano specyficzny charakter miasta¹¹².

Funkcjonujący podówczas system polityczno-społeczny, jak się okazało w nieodległej przyszłości, dawał iluzoryczne poczucie bezpieczeństwa, kształtował postawę bierności i życia bez pomysłu na przyszłość. Ówczesne realia wzmacniane panującą ideologią oraz obserwacją postaw i stylu życia rodziców socjalizowały w tym samym kierunku kolejne pokolenia.

Przemiany transformacyjne zaistniałe w naszym kraju na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w radykalny sposób uświadomiły, że miniona przeszłość, sposób zarządzania i myślenia, nie tylko decydentów, ale znaczącej części społeczeństwa był anachroniczny i szkodliwy zarówno dla poszczególnych osób, jak i dla całego społeczeństwa.

Przebiegająca w stosunkowo szybkim tempie restrukturyzacja przemysłu — w 1998 roku zaprzestano pracy w ostatniej czynnej kopalni, tym samym zakończyła się 500-letnia tradycja górnictwa węglowego w regionie — wprowadzenie zasad gospodarki rynkowej, w tak nieprzygotowanym — pod wieloma względami, głównie edukacyjnym — społeczeństwie objawiło się skutkami, które ukształtowały nową rzeczywistość, wpłynęły na nowy wizerunek miasta i jego mieszkańców. Bezrobocie, stanowiące jeszcze w 2006 roku około 23%, ubóstwo, bezdomność, ogólna pauperyzacja znacznej części społeczności miasta stały się niechcianą „symboliką” Wałbrzycha, który jeszcze niedawno był jednym z najbardziej znaczących ośrodków przemysłowych naszego kraju. Restrukturyzacja przemysłu, wycofanie się, z głównego przez lata dla miasta, przemysłu wydobywczego, spowodowało gwałtowny wzrost bezrobocia, należący do najwyższych w kraju.

Ilustracją ekonomicznych zmian jest nie tylko ubożenie społeczeństwa, ale także wizerunek miasta, zwłaszcza niektóre dzielnice miasta od lat zamieszkałe przez stosunkowo jednorodne grupy zawodowe. Jednym z przykładów jest Podgórze — dzielnica zła, miejsce zamieszkania górników i kolejarzy, społecznie podupadła, „[...] sypie się jak jej nie remontowane kamienice i wchłaniania”¹¹³. „Wchłanianie” dotyczące głównie dzieci i młodzieży jest procesem negatywnej socjalizacji dokonującej się na ulicach miasta, w środowiskach mocno zdegradowanych. Dzieci i młodzież „wchłaniane” przez miasto, to osoby pozbawione właściwej opieki rodzinnej, nierealizujące często obowiązku szkolnego, pozbawione jakichkolwiek

¹¹² Por. ibidem.

¹¹³ M. Kołodziejczyk: *Kadry z Podgórza*. „Polityka” 2007, nr 48, s. 134.

perspektyw życiowych. Miejsce to funkcjonuje wśród samych mieszkańców jako miejsce przekłete¹¹⁴. Opinia ta wydaje się, przynajmniej w pewnym zakresie, uzasadniona. Obserwując jej przestrzenie, odnosi się wrażenie, że jest to miejsce zupełnie zapomniane przez lokalne władze. Wydaje się, że sytuacji w trybie pilnym nie uzdrowi nawet filmowa promocja dzielnicy, czyli udział w filmie *Sztuczki* dziesięcioletniego Damiana, ucznia szkoły podstawowej na wałbrzyskim Podgórzu, które stało się miejscem akcji wspomnianego filmu.

Dokonujące się przemiany przyniosły mieszkańcom miasta nie tylko konsekwencje ekonomiczne, ale również społeczne. Pozostawanie dłuższy okres poza rynkiem pracy, brak perspektyw na przyszłość, często niski poziom wykształcenia, nieumiejętność radzenia sobie w nowej rzeczywistości, brak aspiracji oraz świadomości własnej aktywności czy poczucia indywidualnej wartości, wreszcie przez lata kształtowana postawa bezradności w sytuacji trudnej skutkowało — w większości przypadków — pogłębiającą się stagnacją i bezczynnością oraz oczekiwaniem na coś lub kogoś, kto zjawi się w mieście i dokona „cudu”.

Sytuacja ta obejmująca swym zasięgiem znaczną część społeczeństwa miasta skutkowało dodatkowo rozwojem zjawisk patologicznych, których „uczestnikami” byli reprezentanci wszystkich grup pokoleniowych. Demoralizacja i przestępczość stały się dla zbyt wielu mieszkańców sposobem na życie, stylem życia, którego „usprawiedliwieniem” było bezrobocie. W konsekwencji miasto, będące w nieodległej przeszłości symbolem gospodarności, stało się — wraz z nastaniem przemian — symbolem ubóstwa i bierności jego mieszkańców. Nowa rzeczywistość gospodarcza, wprowadzenie w struktury miasta zagranicznych firm ujawniło, iż górnicy, hutnicy i robotnicy pracujący w fabrykach, posiadający niski poziom wykształcenia oraz kwalifikacji zawodowych, nie są w kręgu zainteresowania nowych pracodawców, poszukujących ludzi młodych, dobrze wykształconych, otwartych na zmiany oraz aktywnych.

Skutkiem nowego kierunku potrzeb rynkowych było uaktywnienie się sfery edukacyjnej. W mieście lokowano filie publicznych szkół wyższych, mających swoje siedziby w innych ośrodkach akademickich, oraz organizowano niepubliczne wyższe szkoły zawodowe, by stworzyć możliwości zdobycia i uzupełnienia wykształcenia zarówno młodzieży, jak i osobom pracującym czy byłym pracownikom.

Powołanie kilku szkół wyższych, a co najważniejsze zainteresowanie ich ofertą społeczności miasta, przyczyniło się z czasem do przeobrażenia tej zdecydowanie przemysłowej przestrzeni w środowisko naukowo-kulturalne. Przemodelowanie sposobu myślenia, głównie młodych ludzi, ujaw-

¹¹⁴ Ibidem, s. 136.

niające się zróżnicowane aspiracje i potrzeby zwłaszcza edukacyjne i kulturalne, ukształtowanie się nowego stylu życia z wpisaną własną aktywnością zorientowaną na przyszłość stało się dla wielu nie tylko potrzebą cywilizacyjną (zawodową), ale i prawdziwą wartością autoteliczną niezbędną w życiu. Wymogi gospodarki rynkowej „wymusiły” przeobrażenia istniejących i pozytywnie rokujących firm oraz spowodowały powstanie nowych. Współcześnie miasto, a także region, rozwija się w dużej mierze dzięki powstałej w 1997 roku Wałbrzyskiej Specjalnej Strefie Ekonomicznej „Invest Park”. Funkcjonująca Strefa należy nie tylko do najlepiej rozwijających się w kraju, ale jest też ważnym elementem rozwoju kierunków określonych w Strategii Zrównoważonego Rozwoju Miasta Wałbrzycha do roku 2013. Zasadnicze działania wspomnianej Strategii są zorientowane na stworzenie odpowiednich warunków dla rozwoju nowoczesnego przemysłu i usług. W działających tam firmach (około 15) pracę znalazło prawie 7 tysięcy pracowników. Nierentowny przemysł wydobywczy zastąpiony został innymi działami gospodarki, dającymi miastu gwarancję rozwoju i podniesienie poziomu życia jego mieszkańców.

Uwzględniając, mimo dokonujących się przemian, nadal trudną ekonomiczno-społeczną sytuację wielu wałbrzyskich rodzin, miasto podjęło działania w kierunku stworzenia sprzyjających warunków dla rozwoju nowoczesnej gospodarki, a nade wszystko działania wspierające lokalną przedsiębiorczość. Warto zaznaczyć, iż władze miasta właśnie w funkcjonowaniu małych i średnich przedsiębiorstw widzą szansę rozwoju gospodarczego miasta, oraz wzmocnienia społecznego i ekonomicznego poszczególnych jednostek i grup społecznych¹¹⁵. Działania te można postrzegać jako swoistą formę kompensacji, a zarazem profilaktyki w holistycznej perspektywie miasta.

Dla osób przybywających z zewnątrz miasto prezentuje się jako zielona przestrzeń usytuowana wśród gór, posiadająca liczne zabytki, świadectwa minionych lat. Zgoła odmiennie postrzegają swoje miasto wałbrzyszanie. Znakomita większość dostrzega szereg niedostatków i niedoskonałości utrudniających na co dzień życie. Nagromadzenie tak różnorodnych społecznych problemów doświadczanych przez wielu mieszkańców powoduje, iż ich ocena jest dość surowa.

W kontekście dokonujących się przemian oraz dostrzeganych potrzeb władze miasta podejmują działania mające na celu rewitalizację zarówno miejskiej przestrzeni, jak i społecznego funkcjonowania mieszkańców. Działania zapoczątkowane przez organizacje i stworzenie nowych miejsc pracy, reorganizację struktury przemysłowej, obejmują również sferę edukacyjną, tworząc możliwości przekwalifikowania się lub nabycia nowych kwalifikacji zawodowych. W ramach działań samorządowych oraz struk-

¹¹⁵ *Materiały Urzędu Miasta Wałbrzycha*. Wałbrzych 2008.

tur pozarządowych organizowane są warsztaty promujące indywidualną aktywność w sferze zawodowej i społecznej. Prowadzone są także zajęcia mające na celu budowanie poczucia własnej wartości i siły sprzyjające podejmowaniu zmian w życiu.

W każdej przestrzeni, zamieszkałej przez określoną zbiorowość, istotne jest wypracowanie społecznie pożądaných postaw i zachowań, w tym niezwykle ważna jest możliwość zbudowania poczucia tożsamości i identyfikacji z miejscem zamieszkania. Podejmując próbę stworzenia warunków, by miasto kojarzyło się jego mieszkańcom jako ich przestrzeń, władze zorganizowały wystawę zdjęć, z wydanego przez Urząd Miasta albumu *Wałbrzych*, prezentowanych w Rynku i w okolicach jednego z największych supermarketów w mieście. Dla wielu osób wystawa ta była swoistym odkryciem Wałbrzycha, miasta, które — jak się okazało — wielu zna dość powierzchownie. Realizowana przez władze miejskie kampania budowania tożsamości mieszkańców, to bardzo trafna inicjatywa służąca promocji miasta, skierowana przede wszystkim do mieszkańców, bo to oni są w tej przestrzeni najważniejsi. Wybór Wałbrzycha jako swojej przestrzeni, w której realizuje się życiowy scenariusz, dla większości nie jest (nie był) przypadkiem, przeciwnie był to świadomy wybór, decyzja „osadzenia” swojego życia w tym konkretnym miejscu. Realia współczesności, skutki przemian społeczno-politycznych spowodowały, iż planowanych zamierzeń nie udało się w pełni zrealizować. Jednak zaistniałe zmiany mogą być przyczynkiem do wyznaczenia nowej drogi w życiu wielu osób, zwłaszcza tych, którzy dotychczas „przynależeli” tylko do poprzedniej rzeczywistości sprzed lat dziewięćdziesiątych.

Miasto wyjątkowe — takie określenia pojawiają się wśród mieszkańców wielu miast, warto zatem podjąć wszelkie działania, by taka opinia była też udziałem mieszkańców Wałbrzycha, tym bardziej że o owej wyjątkowości decydują sami mieszkańcy.

* * *

W przestrzeni każdego z wymienionych tu środowisk napotkać można szereg barier ekonomicznych, kulturowych czy społecznych, które ewidentnie ograniczają jednostce, grupom społecznym możliwości pomyślnej partycypacji w codziennym życiu¹¹⁶.

Analiza regionów jest niezbędna dla prowadzenia nowoczesnej polityki aktywistyczno-interwencyjnej w lokalnej przestrzeni. Studia regionalne (prowadzone także przez pedagogów społecznych, pedagogów kultury) mogą przyczynić się do satysfakcjonującego rozwoju regionalnego, aktywizacji i partycypacji lokalnych społeczności. Specyfika odrębności poszcze-

¹¹⁶ A. Radzewicz-Winnicki: *Pedagogika społeczna...*, s. 21.

gólnych regionów sprawia, że w niejednakowym stopniu podlegają one ogólnym tendencjom uniformizującym w skali kraju. Ich cechy charakterystyczne kształtowały się w toku procesów dziejowych, których ślady (*casus*: Legnica, Wałbrzych) pozostają widoczne współcześnie. Równocześnie występuje presja na rzecz egalitaryzacji i wyrównania dysproporcji występujących w rozwoju lokalnym/regionalnym. Zadania te stają się współcześnie podstawowym obszarem zainteresowań badawczych m.in. przedstawicieli z zakresu pedagogiki społecznej oraz polityki społecznej.

Rozdział IV

Zagadnienia metodologiczne

Ogólne założenia metodologiczne realizowanych badań własnych

Każda współczesna struktura społeczna — grupa, społeczność lokalna — rozwija się na bazie dawniejszych społeczeństw (dawniej kultury), zachowując — przynajmniej w pewnym wymiarze — ich dorobek kulturowy, wzbogacając go o nowe zdobycze cywilizacyjne. One to kreują nowy wizerunek danego (lokalnego) społeczeństwa, opierając się na nauce, religii, kultury z uwzględnieniem poszczególnych dziedzin sztuki¹. Środowisko lokalne stanowi system funkcjonujących w jego obrębie instytucji, podmiotów pełniących różnicowane funkcje społeczne, w różnym stopniu identyfikujących się z przestrzenią swojego życia i zaangażowanych we współpracę na rzecz realizowanych z nim zmian.

¹ „[...] podłożem procesu rozwojowego, »tym, co się rozwija« nie jest ludzkość ani społeczeństwa ludzkie, lecz kultura, względnie poszczególne dziedziny kultury w ich obiektywnym składzie jako trwające same przez się zbiory systemów realnych i idealnych. Ciągłość rozwojową, różniczkowanie się dawnych i narastanie nowych zjawisk znajdujemy istotnie wtedy, i wtedy tylko, gdy rozpatrujemy np. technikę, wiedzę, religię, sztukę w ich samoistnych treściach, znaczeniach, formach i funkcjach, nie odnosząc ich wcale do ludzi, branych indywidualnie lub zbiorowo, nie traktując ich jako atrybutów jakichś biologicznych czy psychologicznych substancji, lecz uważając je za odrębne i samodzielne części świata empirycznego. To samo, oczywiście, stosować się będzie do dziedziny społecznej. Akcje, stosunki, indywidua i grupy społeczne są to również tylko części świata kultury, nie jego ontologiczne podstawy, i w obiektywnych swych treściach i znaczeniach, formach i funkcjach, jako układy przedmiotów i czynności, trwają równie samoistnie i odrębnie, jak systemy filozoficzne, teorie naukowe, narzędzia techniczne i dzieła sztuki”. F. Znaniecki: *Wstęp do socjologii*. Warszawa: PWN, 1988, s. 353.

Na co dzień nie zawsze uświadamiamy sobie istotę i rangę przeszłości kulturowo-historycznej wobec współczesności. Ma to również — jak się wydaje — znaczenie w podejmowanej problematyce badawczej, dotyczącej roli sztuki (teatru) w procesie rewitalizacji społecznej, aktywizacji i przeobrażania środowisk lokalnych. Analizując materiały źródłowe, prezentujące historię teatru, odnajdujemy treści bezsprzecznie świadczące o ścisłych związkach teatru, sztuki dramatycznej z funkcjonowaniem społecznym. W każdej epoce historycznej dostrzec można rolę, jaką teatr pełnił w życiu społecznym. I chociaż zakres oraz obszar oddziaływań był różny, to trudno przeczyć, by teatr nie kreował życia społecznego, indywidualnych postaw i wzorów oraz systemów wartości obowiązujących w danym czasie. Sztuka teatralna była też znaczącym impulsem do rozwoju zarówno indywidualnego, jak i społecznego.

Nie byłoby jednak wspomnianego rozwoju, gdyby nie zaangażowanie dwóch stron: autorów, aktorów, artystów i współtworzących sztukę teatralną oraz publiczności, wyrażającej chęć udziału — zarówno biernego, jak i aktywnego — w projektach teatralnych. Tylko bowiem wspólne zaangażowanie daje możliwość przesłania treści przekazu tak, by skłonił do refleksji, działania, kompensacji, w konsekwencji — do osiągnięcia podstawowego celu tej dziedziny sztuki. Jest to jednocześnie związane ze specyficznym czasem społecznym, w którym funkcjonują potencjalni twórcy oraz odbiorcy dyskursu sztuki.

Bazą przeprowadzonych badań były teoretyczne założenia klasycznej pedagogiki społecznej H. Radlińskiej, opierające się na związku środowiska i kultury oraz ich oddziaływaniu na społeczeństwo. Wspomniany proces zawsze był i jest nadal wzajemnym oddziaływaniem czynników środowiskowych i kultury na zachowania indywidualne i zbiorowe społeczeństwa, jak również aktywność danej zbiorowości, która kreuje i wzbogaca środowisko życia oraz kulturę.

Celem pedagogów społecznych, jako twórców dyscypliny teoretycznej, było opisywanie badanej rzeczywistości oraz diagnozowanie uwarunkowań wszelkich nieprawidłowości, z kolei jako dyscypliny praktycznej — było prognozowanie i proponowanie konkretnych rozwiązań przyczyniających się do likwidacji tudzież usprawnienia sytuacji trudnych. Współczesną rzeczywistość charakteryzuje swoisty dualizm — z jednej strony dynamiczny rozwój technologii, przemysłu, próba stworzenia warunków umożliwiających zaspokajanie potrzeb, socjalizacja ukierunkowana na konsumpcję, z drugiej strony — brak odpowiedniego przygotowania edukacyjnego i emocjonalnego wobec dokonujących się przemian, zanik lub labilność podstawowych wartości, brak zaufania, ograniczony dostęp pewnych grup społecznych do pełnego korzystania z dóbr społecznych, marginalizacja.

Wobec tego poszczególne państwa podejmują określone działania społeczne, socjalne mające na celu opanowanie tej niepokojącej sytuacji, która niekontrolowana szybko może ogarnąć swym zasięgiem nowe środowiska, przyczyniając się do stagnacji i chaosu społecznego. W działania te włączają się — obok struktur państwowych — organizacje i instytucje pozarządowe, stanowiąc jakże istotny obszar wspomagający działania realizowane przez państwo w ramach polityki społecznej. Jednak współczesne potrzeby, w zakresie szeroko rozumianej pomocy, są tak duże, że proponowane w naszym społeczeństwie formy pomocy, wsparcia wydają się zdecydowanie niewystarczające. W tej sytuacji warto z większym zaangażowaniem wprowadzić we współczesną praktykę społeczną koncepcje ukute przez H. Radlińską, wskazujące na potrzebę i możliwości wzbudzania i uaktywniania sił społecznych zarówno indywidualnych, jak i zespołowych. Skuteczne uruchomienie posiadanego kapitału w postaci: zdolności, umiejętności — pozwala samodzielnie regulować i wpływać na zaistniałe sytuacje. Świadoma aktywność przyczyni się do kreowania własnego życia, kompensacji doświadczanych niepokojących zjawisk oraz budowania poczucia własnej wartości.

Helena Radlińska wierzyła, że pedagogika różni się od innych nauk społecznych, permanentnie manifestując jej dążenia sprowadzające się do lapidarnego określenia: „aby było lepiej”. Nie oceniając zamierzeń w zakresie pozostałych nauk społecznych, trudno zaprzeczyć, że i dzisiaj to dążenie jest aktualne.

Obok tradycyjnej koncepcji pedagogicznej, zorientowanej na holistyczny rozwój człowieka, pojawiają się koncepcje alternatywne, które odnajdujemy w pedagogice krytycznej, jej przedstawiciele głoszą potrzebę niwelowania barier w procesie nabywania umiejętności funkcjonowania w społeczeństwie i sprawnej egzystencji. Podstawowe założenia tej dziedziny opracował Zbigniew Kwieciński, akcentując przywołane przez uczonego zagadnienia, tj.: ujawnienie potencjału rozwojowego, kształtowanie postawy krytycznej, uwrażliwienie na nieprawości społeczne, przygotowanie do stałej interakcji z innymi, przygotowanie młodego pokolenia do zmian w zakresie podjętej problematyki badawczej².

Analizując klasyczne koncepcje pedagogiczne oraz założenia pedagogiki krytycznej, nie sposób nie dostrzec pewnych wspólnych oczekiwań i założeń, które ogólnie można określić jako dążenie dyscypliny pedagogicznej do systematycznego diagnozowania środowiska życia człowieka oraz wyposażania go w określone zdolności i umiejętności umożliwia-

² Z. Kwieciński: *O edukację i pedagogikę radykalnie krytyczną*. W: *Alternatywna pedagogika humanistyczna*. Red. B. Suchodolski. Wrocław—Warszawa—Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990, s. 231.

jące kształtowanie codziennego życia i przezwyciężanie zaistniałych trudności.

W obecnej rzeczywistości stosunkowo duże grupy społeczne doświadczają ubóstwa — będącego najczęściej konsekwencją braku zatrudnienia, bezdomności, marginalizacji. Na skutek wadliwej socjalizacji i edukacji w niektórych środowiskach osoby starsze, a także te w wieku produkcyjnym i młodzież reprezentują postawę bezradności życiowej, oczekując jednocześnie jakiegokolwiek formy pomocy społecznej. Owa kategoria wyuczonej bezradności jest niezwykle niebezpieczna nie tylko w sensie indywidualnym, ale również — społecznym. Stan ten stał się impulsem do podjęcia badań w obszarach szczególnie zagrożonych ubóstwem ekonomicznym i społecznym. Podjęto zatem próbę wskazania możliwości rozwiązania wielu sytuacji problemowych lub przynajmniej ich ograniczenia poprzez wykorzystanie sztuki teatralnej jako środka animacji społeczno-kulturalnej, jako czynnika aktywizującego grupy społeczne do działania na rzecz usprawnienia własnego życia, a zatem i modelowania przestrzeni miasta, środowiska lokalnego. Zamyśl wskazania możliwości ukierunkowanych — przynajmniej w pewnym zakresie — na rewitalizację życia jednostek i grup społecznych oraz przestrzeni ich egzystencji przy uwzględnieniu działalności teatru, powstał na bazie działań prowadzonych od kilku lat przez lokalne teatry w miastach reprezentujących różnorodne problemy społeczne.

W prowadzonych eksploracjach badawczych przyjęto paradygmat interpretacyjny, charakterystyczny dla badań jakościowych. Niemal we wszystkich orientacjach jakościowych istnieje przekonanie, że świat społeczny, który jest podstawowym przedmiotem analiz nauk o wychowaniu, stanowi konstrukcję stworzoną przez działania i wzajemne oddziaływania ludzi, jest także obdarzona sensem i znaczeniem³. Badanie rzeczywistości społecznej, która jest strukturą stworzoną przez uczestniczących w niej w danym czasie i miejscu członków, dotyczy zarówno jej holistycznego ujęcia, funkcjonowania grup społecznych, kształtowania się więzi międzyludzkich, jak i spojrzenia indywidualnego obejmującego aspiracje, postawy, potrzeby oraz sądy czy oceny zjawisk reprezentowane przez poszczególne jednostki. Już na początku XX stulecia, uzasadniając adekwatność stosowania orientacji jakościowej w badaniach społecznych, M. Weber zwracał uwagę, że „Punktem wyjścia zainteresowań nauk społecznych jest [...] bez wątpienia rzeczywisty, a więc jednostkowy kształt otaczającego nas społecznego życia kulturowego w jego uniwersalnym, lecz przez to, oczywiście, nie mniej indywidualnie ukształtowanym wszechzwiązku i w jego

³ Zob. *Jakościowe orientacje w badaniach pedagogicznych. Studia i materiały*. Red. D. Urbaniak-Zajac, J. Piekarski. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2001, s. 22.

powstawaniu z innych, znów oczywiście, jednostkowo ukształtowanych, społecznych stanów kulturowych”⁴.

Podstawową wartością wszelkich badań — w tym także społecznych — powinna być prawda, orientacja na prezentowanie (produkowanie) prawdziwych relacji z obszaru zjawisk społecznych⁵. Mówiąc o zjawiskach, mamy na myśli ich różnorodność, skalę, czas i przestrzeń środowiska, w którym występują, a nade wszystko pewien rodzaj symbiozy, jaki wytwarza się pomiędzy jednostką (grupą) a danym zjawiskiem lub grupą zjawisk. „We wszystkich typach badań jakościowych podzielane jest przekonanie, iż świat społeczny jest strukturą, której podstawową właściwością są sensy i znaczenia tworzone przez ludzi w trakcie ich codziennej aktywności”⁶.

W całości kształcie ludzkiego życia aktywność jest podstawowym jego komponentem, warunkującym jego istnienie. Kierunek, forma i obszar aktywności w znakomitym stopniu decydują o jakości naszego codziennego życia, możliwości realizacji aspiracji i zamierzeń, satysfakcjonującym wypełnianiu ról społecznych.

W kontekście niniejszych rozważań właściwym wydało się przyjęcie założeń metodologicznych opartych na filozofii fenomenologicznej i hermeneutycznej, obejmującej założenia dotyczące interpretatywności oraz społecznej konstrukcji rzeczywistości⁷. Istotną cechą orientacji jakościowych jest założenie, uprawniające badacza do posługiwania się w trakcie procesu badawczego narzędziami elastycznymi, umożliwiającymi dostosowanie się do aktualnych warunków sytuacji badawczej, a co za tym idzie — do głębszego poznania badanej przestrzeni⁸. Przyjęty paradygmat interpretatywny opiera się na dynamicznej kategorii „działania”. „Natura jednostki pojmowana jest w nim jako twórcza, zaś rzeczywistość rozumiana jest jako dynamiczna, zmienna, niemożliwa do przewidzenia ze względu na symboliczny charakter postrzegania świata oraz przebiegu interakcji”⁹. Celem prowadzonych badań jest przedstawienie zjawisk, które są przedmiotem badań, a ponieważ owe zjawiska występują w pewnym określo-

⁴ Za: E. Bielska: *Ponowoczesne konteksty liberalizmu a preferencje młodzieży akademickiej wobec wybranych aspektów stylów życia*. Katowice: Wydawnictwo Śląskiej Wyższej Szkoły Zarządzania im. gen. Jerzego Ziętka w Katowicach, 2006, s. 38.

⁵ Zob. M. Hammersley, P. Atkinson: *Metody badań terenowych*. Tłum. S. Dymczyk. Poznań: Zys i S-ka Wydawnictwo, 2000, s. 268.

⁶ Zob.: *Jakościowe orientacje...*, s. 25.

⁷ Zob. P. Sztompka: *Teoria socjologiczna końca XX wieku. Wstęp do wydania polskiego*. W: J.H. Turner: *Struktury teorii socjologicznej*. Warszawa: PWN, 1985, s. 9–18.

⁸ T. Bauman: *Strategie jakościowe w badaniach pedagogicznych*. W: T. Pilch, T. Bauman: *Zasady badań pedagogicznych. Strategie jakościowe i ilościowe*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2001, s. 268.

⁹ E. Bielska: *Ponowoczesne konteksty...*, s. 39.

nym kontekście, istotne jest prowadzenie holistycznych analiz, umożliwiając tym samym pełniejsze poznanie. Ewa Zareba postuluje, by badacz nie narzucał przypuszczeń, ponieważ stwarzałoby to niebezpieczeństwo zawężenia przestrzeni (perspektywy) badawczej oraz przestrzeni interpretacyjnej badacza¹⁰.

Wśród założeń badań jakościowych dostrzegamy tezę ukazującą „konstruowanie rzeczywistości społecznej poprzez działania i interakcje zachodzące pomiędzy jej uczestnikami oraz uznanie, iż rzeczywistość ta konstruowana jest w sposób nacechowany sensem i znaczeniem. Jednocześnie analizowane znaczenie poszczególnych zjawisk nie charakteryzuje się uniwersalnością oraz ponadczasowością, ale posiada określoną jakość w partykularnych uwarunkowaniach struktury, w obrębie której istnieje/ jest kreowane. [...] Jednocześnie jednak rzeczywistość społeczna charakteryzuje się swoistą stałością, co wynika z faktu utrwalania się poszczególnych jej elementów”¹¹. Pośród wspomnianych elementów te najbardziej istotne dla społecznego istnienia to: tradycja, instytucje oraz przedmioty/ narzędzia.

W metodologii badań jakościowych wykorzystuje się koncepcje filozoficzne w zakresie fenomenologii, hermeneutyki oraz interakcjonizmu symbolicznego. W obszarze fenomenologii poznanie odbywa się na drodze doświadczenia, uczestniczenia w danej rzeczywistości. Owo uczestnictwo w codzienności powoduje, iż możemy (powinniśmy) reprezentować aktywną postawę wobec otaczającej nas rzeczywistości, dokonując jej przeobrażeń. „Dla fenomenologii ważne są subiektywne aspekty ludzkiego zachowania, dlatego badacz próbuje wejść do pojęciowego świata badanych, aby zrozumieć, co i jak myślą inni, jak interpretują własne doświadczenie”¹².

Tak jak w podejściu fenomenologicznym celem jest badanie zjawisk takimi, jakie one są, tak celem poznania hermeneutycznego jest rozumienie. Według Diltheya, rozumienie „jest to metodologiczna refleksja nad historycznym przebiegiem złączonych ze sobą zdarzeń”¹³. Każda jednostka w przestrzeni własnego życia dokonuje rejestracji i interpretacji doświadczeń. Wcześniejsze doświadczenia mają wpływ na nasze następne działania, postawy. Sens indywidualnego życia nabiera bogatszego znaczenia w kontekście szerszym, holistycznym. Odpowiednio gdy rozumiemy szer-

¹⁰ E. Zareba: *Badania empiryczne ilościowe i jakościowe w pedagogice*. W: *Orientacje w metodologii badań pedagogicznych*. Red. S. Palka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1998, s. 44–46.

¹¹ E. Bielska: *Ponowoczesne konteksty...*, s. 41; zob. *Jakościowe orientacje...*, s. 22–23.

¹² T. Bauman: *Strategie jakościowe...*, s. 271–272.

¹³ Ibidem, s. 273; zob. D. Silverman: *Interpretacja danych jakościowych*. Tłum. M. Głowacka. Warszawa: PWN, 2007.

szą przestrzeń, łatwiej pojąć pojedyncze doświadczenie, które jest częścią całości.

Funkcjonowanie społeczne opiera się na zasadach interakcjonizmu symbolicznego, czyli wzajemnym oddziaływaniu jednostek na siebie reagujących wzajemnie na własne działania. Podobnie jak w przypadku fenomenologii czy hermeneutyki — chociaż w innym zakresie — również w zakresie interakcjonizmu, kwestią zasadniczą procesu społecznego jest pewna forma aktywności jednostki oraz sposób komunikacji. A zatem we wspomnianych podstawach teoretycznych metodologii jakościowej, kategorią podstawową „[...] jest doświadczenie, rozumiane jako jednostkowe uczestnictwo w świecie i równocześnie jako perspektywa umożliwiająca jego poznanie i interpretację”¹⁴. Wskazując na istotność obecności teorii filozoficznych w badaniach społecznych, można założyć, „że celem badacza jest odkrywanie znaczeń, jakie światu nadają ludzie, a interpretacja, której dokonuje badacz, jest procesem rekonstruowania modeli myślowych, jakimi posługują się ludzie w życiu codziennym”¹⁵. Hermeneutyka to rozumienie tekstu, interpretacje, rozpoznawanie pól problemowych, a także pól znaczeń.

W niniejszej pracy przyjąłem koncepcję metodologiczną łączącą elementy typowej perspektywy monograficznej z podejściem etnograficznym. Starałem się określić swoistego rodzaju sieć działań rewitalizacyjnych bazujących na wykorzystaniu środków związanych ze sztuką teatralną — w tym system instytucjonalny, zaangażowane w nie podmioty, którym przypisany został status swoistego kapitału osobowego i społecznego, lub też — posługując się terminologią specyficzną dla pedagogiki społecznej — jawnych sił społecznych. Następnie starałem się określić dynamikę zaangażowania członków danych społeczności środowisk miejskich w aktywności związane z uczestnictwem w sztuce teatralnej. Przestrzenie badanych miast zostały w tym przypadku potraktowane — zgodnie z założeniami metodologicznymi proponowanymi przez W.J. Goode’a i P.K. Hatta — jako indywidualne przypadki. W realizowanym procesie badawczym wykorzystałam także strategię badawczą o charakterze etnograficznym. Jak wskazują przywołani badacze, jest to podejście często wykorzystywane w monograficznych badaniach układów społecznych. W tym przypadku przyjęto bazującą na założeniach filozofii hermeneutycznej strategię interpretatywną, gdzie analizie poddawano treści wybranych wystawianych w trakcie realizacji procesu badawczego — w teatrach funkcjonujących na terenie środowisk stanowiących teren badawczy — sztuk teatralnych. W kilku etapach realizo-

¹⁴ Ibidem, s. 277.

¹⁵ Ibidem, s. 272.

wanego procesu badawczego (co jest naturalne w sytuacji, gdy badacz wykorzystuje elementy podejścia etnograficznego) konieczne okazało się przyjęcie modelu fenomenologicznego. Miało to miejsce w sytuacjach, gdy starano się dotrzeć do elementów przeżyć członków (mieszkańców) badanych środowisk, reprezentujących zróżnicowane statusy społeczne, uwzględniając te aspekty owych przeżyć, które związane są z uczestnictwem w teatrze (rozumianym szeroko: zarówno przez pryzmat aktywnego zaangażowania w nim jako wykonawcy ról, pracownicy realizujący role zawodowe w ramach jego infrastruktury, jak również jako widzowie — odbiorcy dyskursu teatralnego). Realizowanemu procesowi badawczemu nadano charakter jednoznacznie diagnostyczny (lub też eksploracyjny)¹⁶, starano się dokonać analizy wykorzystania środków związanych ze sztuką teatralną w procesie rewitalizacji społecznej, aktywizacji środowisk lokalnych, a także swoistej ich modernizacji (np. poprzez rozbudzanie poczucia sprawstwa, odpowiedzialności, które należą do kompetencji związanych z postawami obywatelskimi). Biorąc pod uwagę diagnostyczny charakter badań podporządkowanych strategii jakościowej, w realizowanym procesie badawczym świadomie zrezygnowano z wprowadzania hipotez badawczych. Zabieg taki znajduje uzasadnienie zarówno w klasycznych, jak i współczesnych nurtach myśli metodologicznej. Stefan Nowak wskazuje, że rezygnacja z hipotez jest uzasadniona wtedy, gdy moment asercji zakładanych tez jest słaby, zachodzi ryzyko, że hipoteza przyjmowałaby postać tautologii oraz wtedy, gdy ma miejsce rozpoznawanie danego wycinka rzeczywistości, a nie zakładanie istnienia korelacji między zmiennymi¹⁷. Dodatkowo metodolodzy, odnosząc się do strategii badań jakościowych, wielokrotnie zakładają, że rezygnacja z hipotez jest uzasadniona, gdyż jest to zabieg zgodny z postulatem przyjęcia przez badacza specyficznej postawy naiwności badawczej. Również D. Katz wskazuje, że badania o charakterze eksploracyjnym zazwyczaj mają na celu rozpoznanie (zdiagnozowanie) istniejącego stanu rzeczy przy rezygnacji z weryfikowania hipotez¹⁸.

Badania zostały zatem zorientowane na przedstawienie (zarysowanie) możliwości, jakie we współczesnej rzeczywistości społecznej niesie teatr, w jakim zakresie może wspomagać, inicjować proces rewitalizacji społecznej, kształtować postawy i aktywizować do podejmowania zmian — zarówno w aspekcie indywidualnym, jak i społecznym.

Wydaje się, że obecna społeczna rola teatru w coraz większym stopniu zaznacza się w codziennym życiu. Być może wiąże się to z więk-

¹⁶ Por. D. Katz: *Badania terenowe*. W: *Metody badań socjologicznych*. Wybór i oprac., wstępem i przypisami opatrzył S. Nowak. Warszawa: PWN, 1965, s. 347.

¹⁷ S. Nowak: *Metodologia badań społecznych*. Warszawa: PWN, 2007, s. 33–34.

¹⁸ D. Katz: *Badania terenowe...*, s. 347–348.

szym upowszechnieniem teatru w społeczeństwie, z zastosowaniem różnych form teatralnych w codziennych działaniach społecznych i edukacyjnych, zwłaszcza młodego pokolenia, a także z kreowaniem świadomości w społeczeństwie, że sztuka teatralna może być doskonałym instrumentem kompensacyjnym i regulującym relacje międzyludzkie w przestrzeni mikro- i makrospołecznej codzienności. Tym samym teatr/sztuka teatralna włącza się w typowy dla pedagogiki społecznej model badań aktywizujących, które zasadniczo zorientowane są na przeobrażenia struktur społecznych. Analiza faktów społecznych w kontekście historyczno-sytuacyjnym służy przeobrażeniom badanej przestrzeni poprzez aktywny udział mieszkańców¹⁹.

Przedmiot badań, cele i problemy badawcze

Impulsem do rozwoju pedagogiki społecznej była potrzeba zmiany i ulepszania rzeczywistości. Towarzysząca jednostce — bodaj od zawsze — potrzeba przeobrażeń korespondowała z chęcią poznawania i zrozumienia świata, by móc jak najskuteczniej realizować indywidualne i społeczne zamierzenia. Sprawne (satysfakcjonujące) funkcjonowanie w terażniejszości łączono z posiadaną wiedzą o przeszłości. Grecki historyk Tukidydes zwracał uwagę we wstępie do *Wojny peloponeskiej*, iż pisząc swoją pracę, myślał o tych, którzy w przeszłości pragną odnaleźć praktyczne wskazania, by skutecznie działać w przyszłości. Owa społeczno-praktyczna orientacja jest jak najbardziej powszechna i we współczesnych postępowaniach badawczych. W naukach społecznych, a zatem i pedagogice społecznej, wszelka aktywność w tym kontekście wydaje się zorientowana na społeczną użyteczność, praktykę społeczną²⁰.

Zgodnie z interpretacją przedmiotu badań, dokonaną przez Stefana Nowaka, w niniejszym procesie badawczym²¹ przyjęto, iż jest to sytuacja (stan) możliwości rewitalizacji społecznej wybranych środowisk lokalnych — Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha, z wykorzystaniem sztuki teatralnej oraz partycypacja lokalnej społeczności w codziennej praktyce kulturalno-społecznej. Ponadto przedmiotem dociekań uczyniono również edukację kulturalną/teatralną prowadzoną w ramach działalności wybranych teatrów.

¹⁹ D. Lalak, T. Pilch: *Strategie badawcze i funkcje utylitarne badań w pedagogice społecznej*. W: *Pedagogika społeczna. Człowiek w zmieniającym się świecie*. Red. T. Pilch, I. Lepalczyk. Warszawa: Żak, 1995, s. 41–44.

²⁰ Zob. S. Nowak: *Metodologia badań społecznych...*, s. 27.

²¹ Ibidem, s. 30.

Analizowaną rewitalizację odniesiono do zmiennych społecznych, takich jak kreowanie (bądź rekreowanie) więzi społecznych w badanych środowiskach, kreowanie postaw o aktywnych, bazujących na uzyskiwaniu poczucia sprawstwa podmiotów znajdujących się w sytuacji ryzyka związanego z marginalizacją społeczną, rozwijanie kompetencji odczytywania symboli kulturowych przez młodzież, jak również wdrażanie jej do funkcjonowania w późnonowoczesnym środowisku wielokulturowym. Odnoszono ją także do procesu modernizacji przestrzeni miasta, włączania w jego przestrzeń symboli sprzyjających rozwijaniu postaw refleksyjnych oraz kreatywnych.

Każda forma aktywności człowieka wymaga uświadomienia i nakreślenia celu działania, aby uzyskać zamierzony skutek. Również w eksploatacjach badawczych kwestią podstawową jest wyznaczenie celu podjętego postępowania, dając tym samym możliwość określenia badanej zbiorowości²². Uznając, iż określenie celu umożliwia jasne sformułowanie problemów (pytań), na które — w trakcie postępowania badawczego będziemy szukali odpowiedzi, w niniejszym procesie badawczym przyjęto następujący system celów. Z jednej strony było to przedstawienie sytuacji (obrazu) potrzeb/zainteresowań i partycypacji lokalnej społeczności w spektaklach teatralnych (projektach okołoteatralnych) realizowanych przez konkretne instytucje — teatry w danym mieście, z drugiej zaś — zaprezentowanie możliwości (siły) oddziaływania sztuki teatralnej na życie mieszkańców w danej przestrzeni. Dodatkowym zamysłem było wskazanie działalności kulturalnej pozateatralnych instytucji, funkcjonujących w środowiskach. Celem nadrzędnym było zainteresowanie społeczności lokalnej problematyką i rzeczywistością ich środowiska oraz wskazania przykładów partycypacji lokalnej społeczności Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha w projektach teatralnych. Celem praktycznym była intencja zmian w konkretnych środowiskach, poprzez wskazanie istniejących przykładów zmian implikowanych działaniami teatralnymi oraz wskazanie dalszych potrzeb i możliwości rewitalizacji otaczającej rzeczywistości. W ich konstruowaniu założono — zgodnie z przyjętym w naukach społecznych (w tym pedagogicznych) postulatem, aby proces badawczy posiadał implikacje zarówno naukowo-poznawcze, jak również praktyczno-społeczne, a w efekcie aby możliwe było wprowadzenie w ramach wniosków badawczych określonych wskazań dotyczących możliwości zmieniania i ulepszania wybranego wycinka rzeczywistości społecznej. Jest to jednocześnie postulat w pełni zgodny i uzasadniony w kontekście założeń pedagogiki społecznej.

Realizacja strategii badawczej była związana zarówno z celami o implikacjach naukowo-poznawczych, jak i praktyczno-społecznych. Analiza mate-

²² S. Nowak: *Metodologia badań społecznych*. Warszawa: PWN, 1985, s. 45.

riałów źródłowych, obserwacja rzeczywistości, a także rozmowy z przedstawicielami różnych grup społecznych zrodziły potrzebę sformułowania celów/zaleceń, rozwiązań praktycznych, które w pewnym zakresie już funkcjonują w badanych przestrzeniach, ale nadal ich zasięg jest ograniczony, dlatego warto podjąć trud rozpowszechnienia rozwiązań praktycznych usprawniających wspólne, społeczne funkcjonowanie. Toteż przedstawiono pewne strategie animacyjne i aktywizujące, przybierające — w pewnym zakresie — formę profilaktyki i kompensacji, realizowane przez teatr w środowisku lokalnym.

Zarysowane w niniejszym podrozdziale główne cele badań implikowały szereg zagadnień, wśród których wyodrębnić należy:

- charakterystykę wybranych miast — Legnicy, Nowej Huty, Wałbrzycha — pod względem społeczno-gospodarczym i kulturalnym,
- przedstawienie informacji dotyczących udziału społeczności lokalnych — poszczególnych miast — w spektaklach teatralnych realizowanych w ostatnich latach,
- przedstawienie złożonych problemów miasta/mieszkańców oraz możliwości ich rewitalizacji poprzez zainteresowanie i uczestnictwo w sztuce teatralnej,
- charakterystykę wybranych zmiennych środowiskowych determinujących zainteresowanie teatrem/kulturą zarówno dzieci i młodzieży, jak i osób dorosłych,
- prezentacja wybranych spektakli poszczególnych teatrów,
- prezentacja ofert poszczególnych teatrów w zakresie edukacji teatralnej,
- analizę możliwości animacji i aktywizacji mieszkańców wybranych miast poprzez działalność miejscowych teatrów, ukazanie dostrzegalnych zmian,
- wskazanie przykładów partycypacji lokalnej społeczności w przestrzeni poszczególnych miast,
- wskazanie na potrzebę zmiany dotychczasowej polityki społecznej, kulturalnej i edukacyjnej reprezentowanej przez lokalne władze, na rzecz dostrzeżenia pożytku społecznego wynikającego z szerszego udziału kultury w codziennej praktyce społecznej.

Realizacja założonych celów wymaga sprecyzowania problematyki badawczej. Zgodnie ze stanowiskiem S. Nowaka, problematyką badań będzie zbiór pytań dotyczących zakresu zjawisk nas interesujących. Określono zatem problemy badawcze przybierające postać pytań ogólnych i szczegółowych, postawienie których zmierza do sprecyzowania i uściślenia analiz. Istotność formułowania problemów badawczych podkreślał Guy Beche-larde, mówiąc, iż „nie ma nauki bez wyraźnie postawionego pytania”²³.

²³ Cyt. za: T. Pilch, T. Bauman: *Zasady badań pedagogicznych...*, s. 45.

Kolejnym etapem realizowanego procesu badawczego stało się zwerbalizowanie problemów badawczych, czyli zestawu pytań dotyczących przedmiotów, zjawisk, procesów, które są zawarte w spektrum zainteresowań badacza i na które odpowiedzi — zgodnie z założeniem — powinien dostarczyć zebrany materiał badawczy²⁴. W realizowanym procesie eksploracyjnym przyjęto następujący zestaw problemów posiadających formę pytań połączonych w rozstrzygnięcia i dopełnienia:

1. Czy, a jeśli tak, to w jakim zakresie mieszkańcy poszczególnych miast wyrażają potrzebę partycypacji — biernej i aktywnej — w projektach realizowanych przez teatr?

2. Czy, a jeśli tak, to w jakim zakresie mieszkańcy dostrzegają potrzeby dokonania zmian, zarówno w przestrzeni indywidualnej, jak i społecznej?

3. W jakim zakresie możliwa jest rewitalizacja społeczna poprzez sztukę teatralną, skutkująca działaniami zorientowanymi na przemiany własnego życia oraz usprawnieniem funkcjonowania społecznego?

W toku operacjonalizacji problemy badawcze przyjęły następującą formę pytań:

1. Jakiego rodzaju potrzeby działań rewitalizacyjnych są identyfikowalne w środowiskach stanowiących teren realizacji badań?

2. Jakiego rodzaju społecznym (kulturowym, edukacyjnym) kapitałem rewitalizacyjnym dysponują badane środowiska?

3. Jakiego rodzaju interakcje społeczne (kooperacja, indyferentyzm, antagonizm, rywalizacja) występują między podmiotami związanymi z przestrzenią kulturową i zaangażowanymi w działania rewitalizacyjne w badanych środowiskach?

4. W jaki sposób własne zadania, wynikające z funkcji rewitalizacyjnej instytucji kultury, interpretują związane z nimi podmioty?

5. Jakiego rodzaju czynniki (funkcjonalne, strukturalne, środowiskowe) ograniczają możliwości realizacji i efektywność działań rewitalizacyjnych?

6. Jaka jest efektywność realizowanych przez teatr działań rewitalizacyjnych w środowisku lokalnym, w opinii reprezentantów, funkcjonujących w owym środowisku grup społecznych?

7. Jakie jest znaczenie realizacji działań rewitalizacyjnych z wykorzystaniem teatru w stymulowaniu rozwoju takich kluczowych, z punktu widzenia rozwoju społeczeństw, elementów jak: więź społeczna, identyfikacja, zaufanie społeczne?

8. Jakiego rodzaju sieć oddziaływań rewitalizacyjnych — bazując na wykorzystaniu kultury — funkcjonuje w poszczególnych miastach (jakie podmioty wchodzą w jej skład, jakiego rodzaju interakcje zachodzą między nimi)?

²⁴ S. Nowak: *Metodologia badań socjologicznych*. Warszawa: PWN, 1970, s. 214, 220.

Metody, techniki i narzędzia badawcze

Realizacja założonych celów, tym samym powodzenie badań, w znacznej mierze zależne jest od przyjętej metody (zespołu metod) badawczej, która służy rozwiązaniu określonych problemów. Metody badawcze S. Nowak określa jako „[...] typowe i powtarzalne sposoby zbierania, opracowywania, analizy i interpretacji danych empirycznych, służące do uzyskiwania maksymalnie (lub optymalnie) uzasadnionych odpowiedzi na stawiane w nich pytania”²⁵.

Wśród przedstawicieli nauk społecznych istnieją zróżnicowane opinie dotyczące możliwości poznania świata społecznego, a tym samym wskazuje się na zróżnicowane kategorie metod badawczych. Z kolei przekonania o odpowiedniej metodzie poznania zakładają istnienie określonych, niezmiennych struktur, jak wskazują Don H. Zimmerman i Melvin Pollner: „Zajmowanie się odpowiedniością jest produktem ukrytej, fundamentalnej wiary, że przedmioty, do jakich badania te się odnoszą, cechuje określona struktura, którą można odsłonić dzięki skrupulatnemu wyborowi i zastosowaniu pewnej metody”²⁶.

Jak już wspomniano, badania jakościowe stosuje się w sytuacji, gdy przedmiotem poznania (obszarem niewiedzy) badacza jest sfera subiektywnych odczuć człowieka, jego przeżycia, przekonania czy wartości, które wyznaje. Uwzględniając obszar zainteresowań badawczych — cel i przedmiot badań — w pełni uzasadniony wydaje się wybór orientacji jakościowej oraz dobór metod, by spróbować uzyskać odpowiedzi na postawione pytania. „Oczekiwania formułowane względem badań jakościowych obejmują, z jednej strony, intensywną interpretację pojedynczych przypadków, a z drugiej — dążenie do generowania uogólnionych sądów. Tworzenie teorii dokonuje się przez przejście od specyficznych stwierdzeń do uogólnionych prawideł...”²⁷. Poszukiwanie właściwych dróg, rozwiązań jest cechą reprezentowaną zarówno przez socjologów, jak i pedagogów. „Szukając sposobu dotarcia do istoty dokonujących się przeobrażeń, pró-

²⁵ Ibidem, s. 22.

²⁶ D.H. Zimmerman, M. Pollner: *Świat codzienny jako zjawisko*. W: *Fenomenologia i socjologia. Zbiór tekstów*. Red. Z. Krasnodębski. Warszawa: PWN, 1989; E. Bielska: *Fenomenologiczne oraz funkcjonalistyczne konteksty codzienności a koncepcja kreatywności jednostki jako postulat edukacyjny w sytuacji zmiany społecznej*. W: *Edukacja a życie codzienne*. Red. A. Radziejewicz-Winnicki przy współudziale E. Bielskiej. T. 1. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002, s. 74.

²⁷ I. Nentwig-Gesemann: *Tworzenie typologii — w stronę wielowymiarowej rekonstrukcji przestrzeni doświadczenia*. W: *Społeczne przestrzenie doświadczenia. Metoda interpretacji dokumentarnej*. Red. S. Krzychała. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, 2004, s. 86.

bując zrozumieć mechanizmy zachodzących zjawisk, socjologowie zwrócili się szeroką falą ku różnym technikom jakościowym. Efektem zmieniającej się rzeczywistości społecznej była więc między innymi większa różnorodność stosowanych metod, w tym intensyfikacja jakościowych metod badawczych²⁸.

Teresa Bauman w badaniach pedagogicznych wyróżnia kilka rodzajów badań jakościowych, są to: badania etnograficzne, studium przypadku — badania biograficzne, badania fenomenograficzne i badania w działaniu²⁹. Każdy ze wspomnianych typów badań posiada określone cechy, różniące dany typ od innych, zorientowany na konkretny obszar poznania. Nie znaczy to jednak, że poszczególne rodzaje badań są tak odrębne, iż nie dostrzega się pewnych obszarów stycznych, wręcz przeciwnie — nie tylko ze sobą korespondują, ale stanowią niejednokrotnie uzupełnienie danych uzyskanych drogą podstawowego postępowania badawczego.

W badaniach społecznych coraz częściej, w celu poznawania i rozumienia, a dalej: konstruowania pewnego obszaru rzeczywistości, stosuje się metodę interpretacji dokumentarnej. „Wspólną cechą badań rekonstrukcyjnych jest dążenie do rekonstrukcji procesów kreowania rzeczywistości społecznej (Berger, Luckmann, 1969)”³⁰. Wszelako interpretacja nie polega li tylko na opisie faktów społecznych, czym i jakimi są, lecz w jaki sposób powstają w praktyce codziennych interakcji społecznych. Nie weryfikuje się tu zatem uprzednio przyjętych hipotez, ale „dopuszcza do głosu najpierw samych badanych, przyjmując ich codzienny sposób opisu i kategoryzacji rzeczywistości, a dopiero na podstawie zebranego materiału (re)konstruuje teoretyczne kategorie, przechodząc na bardziej uogólniony, bardziej abstrakcyjny poziom interpretacji oraz rzeczywistości społecznej”³¹.

Takie ujęcie nieobce jest też A. Giddensowi, gdy mówi: „socjologia spotyka się ze światem, który społeczni aktorzy ukonstytuowali już uprzednio w obrębie własnych ram odniesienia; próbują ten świat znaczeń ponownie zreinterpretować wewnątrz własnych teoretycznych [socjologicznych] ram, w których spotykają się język dnia codziennego i język badacza”³². Z kolei Niklas Luhmann³³ mówi o obserwacji obserwacji, czyli o reinterpretacji zdarzeń, przekazanych badaczowi, przez osoby ich doświadczających.

²⁸ E. Tarkowska: *Zmieniająca się rzeczywistość społeczna jako szczególna sytuacja badawcza*. „Kultura i Społeczeństwo” 1993, nr 3, s. 116.

²⁹ T. Bauman: *Strategie jakościowe...*, s. 294—317.

³⁰ *Społeczne przestrzenie doświadczenia...*, s. 9.

³¹ *Ibidem*, s. 10.

³² A. Giddens: *Interpretative Soziologie*. Frankfurt am Main—New York: Campus, 1984, s. 199.

³³ N. Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, s. 86.

W trakcie własnej praktyki badawczej — w omawianej metodzie — ujawnia się szereg niuansów, odwołań czy zmian przyjętych na wstępie procedur. Świadczy to, jak zauważał Ralf Bohnsack³⁴, że metody rekonstrukcyjne nie są w pełni sformalizowane i skategoryzowane, co ich jednak nie dyskredytuje, a raczej daje szansę dopełniania i rozwijania stosowanych procedur badawczych w zależności od zastanej w danym czasie sytuacji.

Ponieważ w niniejszym procesie badawczym refleksję zogniskowano na monograficzno-etnograficznej interpretacji perspektyw rewitalizacji społeczno-kulturowej przestrzeni średniego miasta poprzez wykorzystanie środka artystycznego w postaci teatru, za najbardziej odpowiednie uznano wykorzystanie takich metod, technik i narzędzi badawczych, jakie są charakterystyczne dla wskazanej strategii. Dla badacza związanego z szeroko pojmowanymi dyscyplinami nauk społecznych i humanistycznych oczywisty jest fakt, że w systemach typologicznych metod, technik i narzędzi badawczych proponowanych przez poszczególnych teoretyków panuje spory zamęt. W takiej sytuacji konieczne okazało się podjęcie decyzji dotyczącej określenia modelu metodologicznego wykorzystanego w realizowanym procesie badawczym, który stanowi efekt refleksyjnego oglądu poszczególnych proponowanych przez badacza typologii. W niniejszym procesie badawczym wykorzystano metodę monograficznych badań terenowych, które łączą elementy typowej monografii z elementami badań etnograficznych, badane zjawiska są przy tym traktowane jako właściwości indywidualnych przypadków (w takiej sytuacji — jak wskazuje Stefan Nowak — uwzględniane są elementy struktury danego układu społecznego, jego zasady funkcjonowania oraz wewnętrzna dynamika³⁵). Respektując powszechnie wskazywany w literaturze postulat wykorzystywania w badaniach monograficznych i etnograficznych takich technik, jak: obserwacja, wywiad oraz analiza dokumentów i wytworów również w niniejszym procesie badawczym podjęto decyzję o wykorzystaniu obserwacji zarówno swobodnej, jak i półstandaryzowanej, wywiadu nieskategoryzowanego oraz jakościowej analizy treści dokumentów i wytworów.

Obserwacja swobodna wykorzystywana była w procesie realizacji tzw. zwiadu badawczego, mającego na celu uzyskanie rozpoznania w badanych środowiskach wstępnego określenia infrastrukturalnej i podmiotowej sieci swoistych kapitałów (sił społecznych) znaczących z punktu widzenia rewitalizacji środowisk poprzez wykorzystanie sztuki. W czasie reali-

³⁴ R. Bohnsack: *Rekonstruktive Sozialforschung — Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Forschung*. Oppladen: UTB, 1999.

³⁵ Przypis autorstwa Stefana Nowaka do tekstu: W.J. Goode, P.K. Hatt: *Monograficzne badania terenowe*. W: *Metody badań socjologicznych...*, s. 331.

zacji tego typu obserwacji skonstruowano szereg notatek terenowych, na bazie których z kolei wyodrębniono podmioty stanowiące próbę badawczą (informatorów), wyodrębniono analizowane dokumenty oraz wytwory (w postaci spektakli, których treść poddano analizie).

Obserwacja półstandaryzowana miała na celu uzyskanie materiału badawczego, który byłby kompatybilny z wyodrębnionymi polami problemowymi, które przedstawione zostaną poniżej we fragmentach dotyczących prezentacji wykorzystanych narzędzi badawczych (posiadających odzwierciedlenie w przyjętych problemach badawczych). Była ona realizowana w trakcie spektakli traktowanych jako specyficzny dyskurs wyjaśniający przedstawicielom społeczności lokalnych przyczyny oraz konsekwencje wybranych — istotnych z punktu widzenia doświadczeń społeczności — faktów, zdarzeń, następnie prezentujących wybrane — zarówno korzystne z punktu widzenia rozwoju podmiotu jako aktora rzeczywistości społecznej — strategie adaptacyjne do sytuacji interpretowanych jako trudne (a w wielu przypadkach stanowiących swoistą traumę), a wreszcie stanowiących próbę modelowania zachowań prorozwojowych, demarginalizujących, korzystnych z punktu widzenia używania dobrostanu.

Wywiad nieskategoryzowany, prowadzony przy wykorzystaniu zestawu dyspozycji, miał na celu dotarcie do sposobów interpretacji roli teatru, dyskursów teatralnych, doświadczenia interakcji z przedstawicielami środowisk artystycznych (traktowanych jako aktywne podmioty, kapitał społeczny środowisk), jak również doświadczeń związanych z potencjalną demarginalizacyjną, integracyjną rolą sztuki w percepcji i doświadczeniach biograficznych badanych reprezentujących zróżnicowane statusy społeczne. Kolejną wykorzystaną techniką jest analiza treści dokumentów oraz wytworów. Jak wskazuje Earl Babbie, analiza treści może być zogniskowana na różnego rodzaju formach przekazu, może to być m.in. analiza treści artykułów publikowanych w czasopiśmie, gazetach, wiadomości na tablicach informacyjnych, wytworów artystycznych³⁶. E. Babbie zakłada przy tym, że analiza treści jest specyficznym rodzajem obserwacji, odnosi się ona do pytań: co jest komunikowane?, dlaczego?, z jakim skutkiem?³⁷ W procesie badawczym, który został opisany w niniejszej książce, analizie poddano:

- treści materiałów źródłowych oraz dokumentów urzędów miast poszczególnych badanych środowisk, dotyczących przeszłości oraz współczesnych problemów i warunków życia mieszkańców,

³⁶ E. Babbie: *Badania społeczne w praktyce*. Tłum. W. Betkiewicz [i inni]. Warszawa: PWN, 2003, s. 342.

³⁷ Ibidem, s. 342; zob. M.B. Miles, A.M. Huberman: *Analiza danych jakościowych*. Tłum. S. Zabielski. Białystok: Trans Humana, 2000.

- treści materiałów źródłowych oraz dokumentów teatrów będących przedmiotem prowadzonych badań, w obszarze kondycji danej placówki, repertuaru, zainteresowania publiczności jej działalnością oraz projektów teatralnych aktywizujących lokalną społeczność,
- treści zawartych w lokalnych czasopismach i wydawnictwach zwartych, dotyczących historii i obecnej rzeczywistości instytucji kulturalnych działających w danym środowisku, ze szczególnym zwróceniem uwagi na teatr,
- treści zawarte w interdyscyplinarnej literaturze przedmiotu z zakresu filozofii, socjologii i pedagogiki społecznej, jak również polityki społecznej, odnoszące się do ukazania — w historycznej perspektywie — miejsca i roli kultury, w tym sztuki teatralnej, w codziennym życiu człowieka,
- treści sztuk teatralnych.

Próba lokalnych gazet oraz analizowanych spektakli została dobrana celowo przez pryzmat jednostek analizy³⁸, jakie stanowiły podejmowane tematy i zagadnienia, były to następujące przestrzenie problemowe:

- odniesienie do historii społeczności wybranych miast, ich tradycji i obyczajowości;
- społeczny, kulturowy, ekonomiczny, demograficzny stan obecny środowisk badanych miast;
- przestrzenie ryzyka, jakie wyodrębniły się w badanych środowiskach w kontekście transformacji systemowej;
- kapitały społeczne, kulturowe i indywidualne funkcjonujące w badanych środowiskach w społecznym czasie realizacji procesu badawczego;
- style adaptacyjne podejmowane przez mieszkańców miast stanowiących teren realizacji badań w sytuacji swoistej — wynikającej z nowych wymagań społecznych — anomii;
- promowane w przekazach medialnych i artystycznych modele adaptacyjne do sytuacji dynamicznych zmian społecznych.

Analizie poddano następujące dokumenty i wytwory:

1. Gazety lokalne: „Lodołamacz”, „Wersja Legnicka”, „Nieregularnik Teatralny”, „Wałbrzyski Informator Kulturalny”.

2. Spektakle: *Made in Poland*, *Ballada o Zakacławiu*, *Łemko*, *Mieszkam tu*, *Cukier w normie*, *Edyp — tragedia nowohucka*, *Vademecum teatru amatorskiego*, *Kopalnia*, *Lot nad kukułczym gniazdem*, *Rewizor*, ...*córka Fizdejki*.

3. Materiały promocyjne teatrów.

4. Treści wybranych spektakli analizowane były odpowiednio do następujących pól problemowych:

- główny przedmiot (temat) dyskursu sztuki teatralnej;
- status społeczny głównego bohatera;

³⁸ Por. ibidem, s. 343–344.

- typ wydarzeń, w jakich uczestniczy (w tym przestrzenie ryzyka jakich doznaje);
- style adaptacyjne podejmowane przez głównego bohatera;
- kapitały, z jakich główny bohater korzysta w procesie podejmowania decyzji dotyczących określonych strategii adaptacyjnych (obiekty oraz podmioty określające rodzaj podejmowanych decyzji);
- konsekwencje działań głównego bohatera;
- przesłanki wynikające z prezentowanego dyskursu dla odbiorców (typy modelowanych zachowań).

Analizie poddano zarówno treści jawne (bezpośrednio odnoszące się do faktów historycznych, wyrażane poprzez odniesienie do kategorii takich jak: wielokulturowość, transformacja, ubóstwo, bezrobocie, marginalizacja), jak i ukryte (niewyrażane *explicite*, ale bazujące na kategoriach dotyczących tradycji, obyczajowości, sentymentów społecznych, uznanych w danej społeczności za oczywiste — związanych z doświadczeniem nie wymagającej werbalizacji *codzienności* — przestrzeni problemów). Z kolei nawiązując do interpretacji techniki analizy treści, według Bernarda Berelsona, starano się dotrzeć do czynników owe treści wyznaczających oraz — w tym przypadku już raczej w odniesieniu do analizy treści uzyskanych w toku prowadzenia wywiadów — do określenia skutków oddziaływania owych treści³⁹.

W procesie badawczym podporządkowanej strategii jakościowej skonstruowano elastyczne narzędzia pozwalające na uzyskanie materiału. Były to trzy rodzaje dyspozycji badawczych: wykaz dyspozycji do wywiadu nieskategoryzowanego, wykaz dyspozycji do obserwacji półstandaryzowanej oraz wykaz dyspozycji do analizy treści. Wykaz dyspozycji do wywiadu przyjął formę ogólnych pól problemowych, które zgodnie z koncepcją badawczą wyznaczają ogólną strukturę danych niezbędnych do uzyskania odpowiedzi na założone problemy badawcze. Jednocześnie przyjęto, że są to jedynie ogólne wytyczne, zaś w trakcie realizacji poszczególnych wywiadów wskazane jest refleksyjne podejmowanie takich zagadnień, które wcześniej nie zostały założone w planowanym projekcie badawczym, a okazują się istotne z punktu widzenia dokonania wieloaspektowej diagnozy badanego wycinka rzeczywistości.

Skonstruowanie wykazu dyspozycji do obserwacji półstandaryzowanej miało na celu określenie ogólnego zestawu takich przedmiotów i faktów społecznych, które uznane zostały za znaczące z punktu widzenia realizacji badań nad perspektywami rewitalizacji społecznej przy wykorzystaniu sztuki teatralnej. Były to dyspozycje, które traktowano jako pomocni-

³⁹ D.P. Cartwright: *Zastosowania analizy treści*. W: *Metody badań socjologicznych...*, s. 150.

czy wykaz pól problemowych wykorzystywany w trakcie tworzenia notatek terenowych. Odnosiły się one m.in. do określenia sieci infrastrukturalnej i podmiotowej realizującej z zakresu rewitalizacji przy wykorzystaniu sztuki teatralnej w badanych środowiskach; ich umiejscowienia przestrzennego; identyfikacji podmiotów stanowiących kapitał ludzki, społeczny, kulturowy w badanych środowiskach; identyfikacji elementów dyskursów nawiązujących do historii, obyczajowości, tradycji, jak również sytuacji obecnej badanych środowisk. Wykaz dyspozycji do wywiadów nieskategoryzowanych stanowił narzędzie przeznaczone do uzyskania informacji dotyczących statusu teatru jako narzędzia rewitalizacji społecznej w środowisku miasta w doświadczeniu w różny sposób uczestniczących w nim podmiotów: reprezentantów mieszkańców poszczególnych miast, reprezentantów młodzieży, ekspertów – reprezentantów środowisk naukowych i artystycznych.

Trzeci typ wykazu dyspozycji odniesiony został do analizy dokumentów. Poszczególne dyspozycje bezpośrednio korespondują z wcześniej przytoczonymi i poddawanymi analizie polami problemowymi oraz obejmują sposoby określania doświadczeń historycznych, obyczajowości i tradycji środowisk badanych miast; określenie aktualnego społecznego, kulturowego, demograficznego, ekonomicznego statusu badanych środowisk; sposoby określania późnonowoczesnych i potransformacyjnych przestrzeni ryzyka w badanych środowiskach; identyfikowane kapitały społeczne, kulturowe, ludzkie funkcjonujące w kontekście badanych środowisk; dominujące style adaptacji mieszkańców do kontekstów społecznych dynamicznej zmiany. Podobnie, analiza treści spektakli teatralnych realizowana była odpowiednio do wcześniej określonych pól problemowych, na bazie których analogicznie opracowano wykazy dyspozycji do prowadzonych obserwacji.

W literaturze przedmiotu wykazy dyspozycji zazwyczaj przypisane są do techniki wywiadu nieskategoryzowanego, biorąc jednak pod uwagę wynikającą z głównych założeń badań jakościowych możliwość wykorzystywania narzędzi badawczych w sposób elastyczny, możliwości wdrażania rozwiązań autorskich uznano, że zasadne jest z punktu widzenia realizowanego procesu badawczego rozszerzenie zakresu stosowanych dyspozycji – również na wykorzystanie techniki obserwacji półstandaryzowanej i analizy treści oraz wytworów (jako podporządkowane im narzędzia).

Zarysowana tu wieloaspektowa koncepcja badań nawiązuje do klasycznej metodologii H. Radlińskiej, w której istotną uwagę przywiązywano do gromadzenia, wszechstronnej analizy i opracowania materiałów⁴⁰.

⁴⁰ Zob. H. Radlińska: *Planowanie pracy wychowawczej na tle środowiska*. „Ruch Pedagogiczny” 1933/1934, nr 6, s. 189.

Realizowane badania, w kontekście przyjętych założeń, zorientowane były na interpretację materiału badawczego, uzyskanego w procesie postępowania badawczego w trzech odmiennych środowiskach: Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha. Przyjmując za podstawy fenomenologię i hermeneutykę w opisie świata społecznego, warto przywołać myśl Alfreda Schulza, który zakładał, że „celem badacza jest odkrywanie znaczeń, jakie światu nadają ludzie, a interpretacja, której dokonuje badacz, jest procesem rekonstruowania modeli myślowych, jakimi posługują się ludzie w życiu codziennym”⁴¹.

Podstawowym zamysłem autora prowadzonych badań było, poprzez dokonanie analiz teoretycznych i obserwację, nakreślenie wymiaru praktycznego, by w codziennym życiu mieszkańców wyniki tychże analiz były użyteczne i usprawniały ludzką egzystencję.

Przebieg procesu badawczego i dobór próby badawczej

Wybór terenu badań wiąże się z problemem polegającym na wyborze odpowiedniego terytorium. To przede wszystkim typologia wszystkich zagadnień, cech i wskaźników, jakie muszą być zbadane, odnalezienie ich na odpowiednim terenie, w odpowiednich zbiorowiskach (grupach) lub w układach i zjawiskach społecznych⁴².

Właściwy dobór środowiska badawczego to przede wszystkim jego adekwatność względem problemów badawczych. Istotne jest wyodrębnienie „pewnych cech środowiskowych, które będą najbardziej korzystne z punktu widzenia postawionych pytań badawczych na obecnym poziomie ich sformułowania”⁴³.

Badania prowadzono w Legnicy, Nowej Hucie i Wałbrzychu w latach 2006–2008. Wybór wspomnianych miast podyktowany był ich specyfiką społeczno-gospodarczą oraz faktem, że w niniejszych miastach działają teatry, których repertuar oraz formy pracy potwierdzają nie tylko realizowane funkcje rozrywkowe, ale również szeroko rozumiane funkcje społeczne.

Nawiązując do modelu przebiegu procesu badawczego podporządkowanego założeniom badań terenowych przedstawionego przez D. Katza⁴⁴, w realizacji niniejszego procesu w pierwszej kolejności dokonano tzw.

⁴¹ Za: T. Bauman: *Strategie jakościowe...*, s. 272.

⁴² Zob. T. Pilch: *Zasady badań pedagogicznych*. Warszawa: Żak, 1995, s. 178.

⁴³ Za: M. Hammersley, P. Atkinson: *Metody badań terenowych...*, s. 48.

⁴⁴ D. Katz: *Badania terenowe...*, s. 341.

zwiadu badawczego, w czasie którego skonstruowano szereg notatek terenowych. Miał on na celu ogólne rozpoznanie badanych środowisk, wstępną identyfikację sieci działań rewitalizacyjnych realizowanych w nich poprzez wykorzystanie sztuki dramatycznej. Następnie dokonano analizy treści dokumentów w postaci artykułów prasowych, materiałów promocyjnych działających na terenie badanych miast teatrów (materiały promocyjne traktowano jako formę dyskursu mającego na celu zachęcenie przedstawicieli środowisk lokalnych do uczestnictwa w kulturze teatru). Równolegle podejmowano interakcje z podmiotami zaangażowanymi w działalność rewitalizacyjną na terenie badanych środowisk, przeprowadzając szereg wywiadów o charakterze nieskategoryzowanym i pogłębionym. Dokonywano również transkrypcji uzyskiwanego materiału badawczego oraz jego kodowania⁴⁵. W efekcie możliwe stało się utworzenie swoistych map pojęciowych, do których bezpośrednio nawiązująca analiza przedstawiona została w kolejnej części niniejszego opracowania.

Podjmując decyzję o doborze próby badawczej, kierowano się określonym przez D. Katza zaleceniem, aby informatorzy reprezentowali zróżnicowane statusy, pełnili w środowisku zróżnicowane funkcje i role społeczne. Zajmowany status określa charakter uzyskiwanych doświadczeń społecznych, jakość i ilość informacji, którymi dysponują podmioty⁴⁶. Dlatego też w próbie badawczej znaleźli się dyrektorzy teatrów (traktowani jako sędziowie kompetentni) działających w środowiskach miast stanowiących teren realizacji procesu badawczego, przedstawiciele lokalnego kapitału społecznego (w tym podmioty opiniotwórcze, związane z przestrzenią edukacji) — dziennikarze, nauczyciele, następnie byli to przedstawiciele środowisk, które w wyniku transformacji systemowej i restrukturyzacji przemysłu utracili kapitał, którym pierwotnie dysponowali i znaleźli się w sytuacji bezpośredniego zagrożenia marginalizacją społeczną, a następnie zaangażowali się w działalność teatralną bądź na poziomie amatorskim, bądź zawodowo (uzyskując zatrudnienie w strukturach technicznych instytucji), informatorami byli także przedstawiciele młodzieży (adolescentów) — uczniowie szkół ponadgimnazjalnych w środowiskach badanych miast. Strategia taka koresponduje z kolejną sugestią D. Katza, który wskazuje, że jest pożądane, aby w system informatorów włączyć zarówno formalnych przywódców (przedstawicieli kapitałów społecznych) poszczególnych środowisk, jak i podmioty aktywne, zaangażowane w poszczególne struktury nieformalne⁴⁷.

⁴⁵ E. Babbie: *Badania społeczne w praktyce...*, s. 406—410.

⁴⁶ D. Katz: *Badania terenowe...*, s. 344.

⁴⁷ Ibidem.

Z Legnicy była to grupa 8 osób — zarówno kobiet, jak i mężczyzn. Wśród nich grupa nauczycieli oraz ksiądz. Kolejną grupą była młodzież (szkół średnich) w liczbie 10 osób. Środowisko to reprezentowali dodatkowo eksperci w osobach: dyrektora teatru, oraz dziennikarza lokalnej prasy.

Z terenu Nowej Huty badaniami objęto 8 osób, w tym 6 mężczyzn i 2 kobiety; byli to nauczyciel, pracownik obsługi technicznej oraz osoby niepracujące, w tym — emeryci. Osoby te wielokrotnie czynnie uczestniczyły w realizowanych przez teatr projektach. Rolę eksperta w tym środowisku pełnił dyrektor teatru. Przeprowadzono również wywiady z 4 uczniami szkół średnich. Dodatkowo przeprowadzono wywiad z wychowawcą świetlicy środowiskowej mieszczącej się w budynku teatru.

W środowisku wałbrzyskim zaproszono do badań 2 mężczyzn, którzy brali czynny udział w realizowanych przez teatr spektaklach. Populację badawczą stanowiła również grupa młodzieży — 10 osób, uczniowie szkół średnich. Rolę ekspertów w tym środowisku pełnili: dyrektor teatru, kierownik literacki oraz pracownik organizacji widowni i administracji teatru oraz reżyser. Ponadto o opinie, refleksje w podejmowanym temacie poproszono również grupę ekspertów, którą stanowili zarówno ludzie zajmujący się twórczością artystyczną, jak i przedstawiciele nauki. Byli to: dyrektor Teatru Śląskiego, dyrektor artystyczny Teatru Śląskiego, profesor socjologii Uniwersytetu Śląskiego oraz dyrektor Centrum Artystycznego „Montownia” w Warszawie.

Próbie badawczą stanowili zatem zarówno przedstawiciele środowisk stanowiących teren realizowanych badań, jak i sędziowie kompetentni. Celowo dobrano badaną populację tak, by byli to reprezentanci różnych grup wiekowych zamieszkujących dane miasto. Zabieg ten podyktowany był chęcią poznania ich opinii i stanowisk wobec omawianego tematu. Osoby te, funkcjonujące w danym czasie i danej przestrzeni, różne pod wieloma względami jako mieszkańcy konkretnego miasta, są pewną grupą społeczną, a to uprawnia oraz daje szansę badaczowi zdiagnozowania pewnego obszaru, którego uczestnikami są lub potencjalnie mogą być mieszkańcy o zróżnicowanym statusie społeczno — ekonomicznym i w różnym wieku. Każdą grupę społeczną charakteryzują jednak pewne cechy, które warunkują zgodną i pożądaną koegzystencję.

Jak wskazuje S. Nowak, ujmując stanowiska różnych badaczy, można wyróżnić pewne kryteria, które pozwalają określić, czy dana zbiorowość stanowi grupę społeczną. Wśród wielu cech wskazuje on następujące: względnie trwała łączność przestrzenna lub kontakty przestrzenne, społeczne, poczucie więzi, wzajemne zależności oraz podział czynności i współpraca, podobieństwo ich ważnych cech społecznych (kultury, wzorów, wartości)⁴⁸.

⁴⁸ S. Nowak: *Metodologia badań społecznych*. Warszawa: PWN, 2007, s. 101.

O opinie w rozpoznawanej kwestii poproszono również — jak już wspomniano — ekspertów, osoby reprezentujące środowiska artystyczne i naukowe. Postanowiono bowiem poznać poglądy osób z perspektywy zewnętrznej danych (badanych) miast, ukierunkowując cel poznania nie tylko na zasadność prowadzenia danej działalności teatralnej w konkretnym miejscu, ale również pragnąc poznać ich stanowisko wobec zasadności i możliwości zastosowania określonych form w przestrzeni całego kraju.

Rozdział V

Partycypacja społeczności lokalnej w sztuce teatralnej a możliwości rewitalizacji społecznej w świetle prowadzonych badań

Uczestnictwo w kulturze — na przykładzie aktualnej egzystencji instytucji teatru w społeczności lokalnej — dokonuje się poprzez czynną i bierną partycypację jednostki we wszelkich przedsięwzięciach tego ośrodka upowszechniania twórczości dramatycznej. Szczególną dynamikę rozwojową teatr w Polsce wykazywał, poczynawszy od końca lat pięćdziesiątych, do końca siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Generalnie można wskazać kilka tradycji odwołujących się do nurtów społecznych, które odgrywały (i nadal odgrywają) ważną rolę w tworzeniu się trwałych więzi między danym ośrodkiem kultury a społecznością lokalną (niektóre z nich zarysowano uprzednio w dwóch pierwszych rozdziałach niniejszej pracy). Nade wszystko trzeba wymienić tradycje związane z pozytywistycznymi hasłami pracy wśród ludu, mające liczne wcielenia w XIX wieku i okresach późniejszych, wzywających ówczesną inteligencję do oświecania ludu, łagodzenia napięć społecznych i wspomagania samorealizacji niższych warstw społecznych. Tradycja ta nakazuje postrzegać poszczególne instytucje (placówki kulturalno-oświatowe) propagujące określone wzory uczestnictwa w kulturze (np. dramatycznej w wypadku teatru), a więc uspołecznienie jako zrozumienie intencji nadawcy (twórcy dzieła), ale i tego wszystkiego, co w danej kulturze tworzy warunki realizacji funkcji i znaczenia danego tekstu teatralnego¹.

¹ Zob. K. Rosner: *Estetyka filozoficzna a socjologiczne analizy odbioru sztuki*. „Studia Socjologiczne” 1982, nr 1—2, s. 92—93; por. D. Jankowski: *Dom kultury jako ośrodek twórczości. Zarys modelu*. „Kultura i Społeczeństwo” 1983, nr 3, s. 191—193.

Stefan Żółkiewski już przed laty propagował określoną interpretację, iż „poprzez nadawcę w szerokim sensie rozumiemy instytucjonalną całość kontroli społecznej upośredniczającej generowanie literackiego procesu komunikacyjnego”². Systemy bądź agendy społeczne danej kultury, ale także czynniki technologiczne i rynkowe polityki kulturalnej, które uczestniczą w wytwarzaniu wzajemnych relacji pomiędzy nadawcą i odbiorcą, współkonstytuują wzajemnie społeczne aspekty doznań estetycznych i pojawiających się wzorów uczestnictwa społecznego³. Teatr pragnie nadal pozostawać — w kontekście wypowiedzi osób badanych — pomimo różnorodnych trudności w swoim rozwoju w okresie zmiany społecznej — podstawową i główną instancją upowszechniania sztuki dramatycznej. Trudności, o których wspominają badani, są różnorodne. Decyduje o nich zarówno kondycja ekonomiczna, jak i polityka socjalna i kulturalna. Nadal jednak potencjał aktywizacji środowisk twórczych oraz odbiorców kultury, aczkolwiek niewykorzystany, sugeruje, iż kulturową rolę lidera lokalnego na terenie społeczności lokalnej w zakresie rewitalizacji może przejmować właśnie instytucja teatru.

Miasto jako przestrzeń działalności rewitalizacyjnej — charakterystyka sieci aktywizacji w kontekście Legnicy, Nowej Huty, Wałbrzycha

Każda przestrzeń życia człowieka czy to w wymiarze globalnym, czy lokalnym stanowi potencjalny teren praktykowania przez podmiot własnej kreatywności, zawiera również potencjał edukacyjny, który może być wykorzystywany przez jednostkę. Doświadczając przestrzeni miejsca, zmieniając ją, aktorzy rzeczywistości społecznej realizują indywidualne życiowe spektakle. „Miejsca nie są jedynie tłem dla tego spektaklu. One, nacechowując zmiany i odpowiadając na każdą życiową aktywność człowieka, stwarzają go zupełnie tak, jak on tworzy je w wyniku swoich nieustannych ingerencji i mniej lub bardziej spektakularnych przekształceń. Można powiedzieć, że miejsca odnoszą się do nas z wzajemnością”⁴.

Przestrzeń, którą jednostka ma do dyspozycji, jest jej nie tylko dana, ale też zadana w tym znaczeniu, że oferując swoje walory, wartości, dobra

² S. Żółkiewski: *Wiedza o kulturze literackiej*. Warszawa: PIW, 1980, s. 104.

³ Ibidem, s. 104; por. W. Świątkiewicz: *Uczestnictwo w kulturze*. W: *Encyklopedia socjologii. Suplement*. Red. H. Kubiak, G. Lissowski, W. Morawski, J. Szacki. Warszawa: Oficyna Wydawnicza, 2005, s. 362–363.

⁴ M. Mendel: *Wstęp*. W: *Pedagogika miejsca*. Red. M. Mendel. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, 2006, s. 10.

— stanowi teren nie tylko konsumpcji, zaspokajania potrzeb własnych, ale nade wszystko realizacji działań zmierzających do permanentnego jej usprawnienia i zagospodarowania.

Pojęcie/kategoria „przestrzeń społeczna” w literaturze przedmiotu jest różnie interpretowane(a). W wielości owych interpretacji odczytujemy klasyfikację Kazimierza Dobrowolskiego, dla którego pojęcie to można ujmować w czterech aspektach.

„1. Przestrzeń społeczna jako terytorium etnograficzne, ukształtowane w toku długiego rozwoju, wykazujące pewną ilość wspólnych elementów kultury materialnej i niematerialnej, którego ludność posiada określone poczucie łączności i odrębności...

2. Przestrzeń społeczna o stosunkowo niewielkiej powierzchni, typu małego osiedla, sąsiedztwa czy wsi, rozważana jako środowisko kształtujące osobowość jednostki...

3. Przestrzeń społeczna jako wartość przeżywana przez członków danej społeczności...

4. Przestrzeń społeczna jako przerwanie całości układów społecznych na określonej przestrzeni, wywołane przemieszczeniami ludności...”⁵.

W tym ujęciu przestrzeń postrzegana jest zarówno w sensie fizycznym, jak i społecznym, emocjonalnym i aksjologicznym. Ta konfiguracja wspomnianych obszarów ukazuje możliwości, jakie stwarza kontekst ludzkiej egzystencji.

Przestrzenią, która bodaj w największym stopniu umożliwia jednostce, grupie społecznej realizację aspiracji, zaspokajanie potrzeb, tudzież nabywanie umiejętności i sprawności funkcjonalnych, jest zapewne miasto. To ono dzięki istniejącym instytucjom stwarza warunki do szerokiej konsumpcji, jednocześnie aranżując sytuacje, w których każdy może podjąć indywidualne bądź zespołowe działania zorientowane na osiągnięcie zamierzonego celu. Oprócz pozytywnych funkcji miasto jest przestrzenią stwarzającą szereg zagrożeń.

Skupiając się na pozytywnych aspektach funkcjonowania miasta, ich wielości i różnorodności, uwagę pragnę skupić na działalności (edukacji) kulturalnej, realizowanej w badanych miastach. W każdym z opisywanych środowisk — Legnicy, Nowej Hucie czy Wałbrzychu, poza działalnością teatru, odnajdujemy szereg działań, lokalnych inicjatyw, które są próbą zainteresowania lokalnej społeczności kulturą, sztuką oraz społecznym funkcjonowaniem. Zamyśl animatorów i organizatorów wszelkich inicjatyw kulturalnych realizowanych, prezentowanych w tych miastach dotyczy nie tylko zapoznania z ofertą kulturalną, a tym samym umiejscowienia

⁵ A. Radziewicz-Winnicki: *Pedagogika społeczna*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008, s. 395.

odbiorcy w roli biernego konsumenta, ale celem nadrzędnym jest wypracowanie modelu zachowań, aktywnej postawy odbiorcy i krytyka oraz kreatora współczesnej sztuki.

Sztuka tworzona przez człowieka i dla człowieka od zawsze była zorientowana na „towarzyszenie” mu w jego codzienności, to tylko człowiek nie zawsze ją dostrzegał i pojmował jej przesłanie. Warto zatem podjąć działania edukacyjne, by człowiek zechciał i potrafił zaakceptować obecność sztuki, pozwolił na jej uczestnictwo w swoim życiu, a ona „odwzajemni się” estetyką, wrażeniami emocjonalnymi, wprowadzi (wzmocni) wartości, wzbudzi refleksje, ukaże potrzebę reprezentowania pozytywnych (pożądanych) potrzeb społecznych⁶.

Szeroko rozumiana działalność czy edukacja kulturalna realizowana w omawianych środowiskach ma zróżnicowany wymiar i zakres tematyczny, co jest w znacznym stopniu podyktowane przeszłością, regionalnością i potrzebami osób zamieszkujących poszczególne środowiska.

Każde z omawianych w niniejszym opracowaniu środowisk posiada określoną ofertę w sferze kultury, kierowaną do wszystkich mieszkańców. Działania prowadzone w tej sferze inicjowane są zarówno poprzez instytucje kulturalne działające w miastach, jak i organizacje, stowarzyszenia czy inne struktury zainteresowane popularyzowaniem i edukacją kulturalną lokalnego środowiska. Przytoczenie wybranych propozycji z zakresu różnych dziedzin sztuki pozwoli dostrzec środowiska Legnicy, Nowej Huty czy Wałbrzycha z innej perspektywy.

Pomysł zaprezentowania dziedzictwa kulturowego oraz działań kulturalnych, także tych pozateatralnych, realizowanych we wspomnianych środowiskach, jest zabiegiem w pełni uzasadnionym, ponieważ w znacznym stopniu działania poszczególnych teatrów korespondują z aktywnością innych instytucji, ponadto realizują się w danej przestrzeni architektonicznej, kreując wspólnie swoistą sieć systemu działań rewitalizacyjnych w środowisku.

Legnica, Nowa Huta czy Wałbrzych nie stanowią dziś jedynie enklaw ubóstwa, bezrobocia, bezradności życiowej. Są to przestrzenie, w których rozwija się kultura, powstają nowe instytucje edukacyjne i kulturalne, wzrasta zainteresowanie tymi sferami, zmienia się sposób myślenia, lokalna społeczność coraz częściej podejmuje inicjatywy społeczne, dostrzegając w nich możliwości realnych (pozytywnych) zmian.

⁶ Zob. J. Żebrowski: *Spółczesność, kultura, wychowanie. Studia i szkice z pedagogiki*. Płock—Ilawa: Wydawnictwo Naukowe „Novum”, 2003.

Legnica — przeszłość kulturalna w przechodzeniu do przyszłości

W Legnicy Teatr im. Heleny Modrzejewskiej stanowi współcześnie bez wątpienia najważniejszy obiekt kulturalny, który za taki uznawany jest nie tylko przez samych legniczan, ale także przez osoby z zewnątrz. Władze Legnicy jednak nie poprzestają na eksponowaniu sztuki teatralnej, swoich mieszkańców pragną zainteresować także innymi obszarami sztuki. Dziedzicami, które w przestrzeni miasta obecne są od lat, stanowią niewątpliwe dziedzictwo kultury — architektura, muzyka, plastyka, literatura. Postrzeganie i korzystanie z kultury jest zróżnicowane, ważne zatem, by podejmować działania osławające i motywujące do zastosowania kultury w życiu codziennym.

Poczynając od tego, co najbardziej dostępne, a zarazem najstarsze, uwagę zwracają działania promocyjne władz miasta, ale także organizacji pozarządowych, które są zorientowane na przybliżenie, przede wszystkim mieszkańcom miasta, jego historii, dawnej świetności, zawartej nie tylko w pisemnych przekazach, ale głównie poprzez promowanie zabytków architektury, które, zachowane i pieczołowicie odrestaurowane, są znakomitym świadectwem myśli oraz umiejętności minionych pokoleń, jak również współdziałania i współpracy owych pokoleń, tak zróżnicowanych etnicznie i kulturowo.

Mieszkańcy dostrzegają obiekty architektoniczne, będące spuścizną przeszłości, jednak rzadko kiedy mają świadomość, z jakimi wydarzeniami historycznymi owe budynki są powiązane. Stąd potrzeba edukacji zorientowanej na poznanie historii miasta, jego architektury i kultury. To potrzeba zainteresowania legniczan miastem, próba nakłonienia ich, by zechcieli się z nim utożsamiać i postrzegali jako własną i bezpieczną przestrzeń, w której można realizować swoje życie.

Wśród zabytków architektury miasta wyróżnić należy zamek. Ta budowla Legnicy przez ponad 750 lat była siedzibą książąt piastowskich, a w późniejszym okresie — habsburskich, pruskich i niemieckich urzędów. Przez kolejne stulecia zmieniali się gospodarze zamku, zmienił się jego wygląd i przeznaczenie. Obecnie w murach zamku swoje siedziby znalazły instytucje oświatowe.

Przykładem architektury barokowej jest budynek Akademii Rycerskiej. Powstała w XVIII wieku i była elitarną szkołą, w której młodzież szlachecka przygotowywana była do pełnienia funkcji wojskowych lub dworskich. Uczono w niej nie tylko rzemiosła wojskowego, ale ogłady, kultury, zasad pięknego wysławiania się. Warto wspomnieć, iż powołanie tego typu szkoły w danym mieście podkreślało jego rangę. Legnica już w XVI wieku, za sprawą Fryderyka II, który zorganizował uniwersytet luterński, stała się ośrodkiem akademickim, niestety tylko na trzy lata, toteż powołanie

dwa wieki później Akademii Rycerskiej zrekompensowało aspiracje miejscowej ludności⁷. Przez lata — do czasów II wojny światowej — obiekt był siedzibą różnych szkół. Odzyskany przez władze miasta pod koniec lat siedemdziesiątych, został przekazany Legnickiemu Centrum Kultury.

Obecnie budynek jest również siedzibą Zespołu Szkół Muzycznych i Muzeum Miedzi. Odbywają się tu liczne wystawy i konkursy m.in.: Międzynarodowa Wystawa Rysunku Satyrycznego „Satyrykom — Legnica”, Ogólnopolski Turniej Chórów „Legnica Cantat”.

Kolejnym przykładem dawnej architektury jest powstały w XVIII wieku budynek Starego Ratusza, który pełnił swoje funkcje do 1905 roku, kiedy to w pobliżu powstał budynek Nowego Ratusza. Przed wojną Stary Ratusz mieścił Urząd Stanu Cywilnego, po wojnie budynek podzielił los wielu innych znamienitych budowli miasta i został przejęty przez wojska radzieckie. Odzyskany przez miasto w 1965 roku stanowi obecnie integralną część przylegającego doń budynku Teatru im. H. Modrzejewskiej⁸.

W mieście znajdujemy też doskonale przykłady architektury sakralnej reprezentowanej m.in. przez kościół św. św. Piotra i Pawła oraz kościół Marii Panny — oba o średniowiecznym rodowodzie, czy kościół św. Jana, w którym od XVII wieku mieści się Mauzoleum Piastów⁹.

Świadectwem dawnej świetności miasta, a także jego historycznym centrum jest ulica Najświętszej Marii Panny. Badania archeologiczne dowodzą, iż ten trakt komunikacyjny istniał jeszcze przed lokacją miasta, która odbyła się w połowie XIII wieku. Najstarsze ślady osadnictwa pochodzą z XI i XII wieku.

Wiek XIX i początek wieku XX to okres znamienitego rozwoju Legnicy; wizytówką miasta stają się hotele, domy towarowe, nowoczesne — ale nawiązujące do epoki — kamienice; w ciągu wieków przebudowano centrum, rozwijał się przemysł, handel i usługi. Zaraz po zakończeniu wojny próbowano odtworzyć — przy znacznym udziale mniejszości narodowych obecnych wówczas tak licznie w mieście — drobne firmy handlowe i usługowe. Niestety, w latach sześćdziesiątych podjęto decyzję o przebudowie centrum miasta, którego podstawowym założeniem było wyburzenie dawnej zabudowy i wprowadzenie nowoczesnych rozwiązań architektonicznych. W wyniku czego powstały wielokondygnacyjne bloki mieszkalne i pawilony handlowo-usługowe.

Zmiana sposobu myślenia o zabudowie miasta nastąpiła w okresie transformacji. Dlatego też od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku realizowane są przedsięwzięcia architektoniczne zorientowane na rewitalizację Starego Miasta, w tym Kamieniczek Śledziowych, i przywrócenia mu secesyjnego charakteru.

⁷ Urząd Miasta Legnicy: *Materiały Biura Prezydenta*. Legnica 2006.

⁸ *Materiały Wydziału Gospodarki i Promocji Urzędu Miasta Legnicy*. Legnica 2007.

⁹ Ibidem.

Przykładem instytucji kulturalnej, jak również zabytku architektonicznego jest budynek legnickiego teatru. Powstał w 1842 roku w neorenesansowym stylu należał wówczas do najnowocześniejszych i najpiękniejszych scen Śląska. Mimo spustoszenia, jakie poczyniono w okresie, gdy wraz z Ratuszem teatr przeszedł pod zarząd wojsk radzieckich, zachowano wystrój i wyposażenie w stanie zbliżonym do pierwotnego. Interesującym przykładem zabudowy secesyjnej w mieście jest dzielnica Tarninów. Z kolei udanym mariażem architektury i przyrody jest powstały w pierwszej połowie XIX wieku Park Miejski. Ze względu na gospodarczy charakter regionu nie sposób nie wspomnieć o mieszczącym się w mieście, a dokładnie w dawnym pałacu biskupów lubiąskich — Muzeum Miedzi, które jest jednym z pięciu głównych instytucji kulturalnych miasta. Obok wspomnianego muzeum filary legnickiego życia kulturalnego tworzą: Legnicka Biblioteka Publiczna, Galeria Sztuki, Legnickie Centrum Kultury im. H. Karlińskiego oraz Teatr im. H. Modrzejewskiej.

Inicjatywy lokalnych władz, by zaadaptować zabytki architektoniczne na potrzeby kultury i oświaty, są doskonałym przykładem działań edukacyjnych oraz rewitalizacyjnych. Jest to nie tylko przykład ochrony dziedzictwa kulturowego, ale możliwość edukacji, poznania historii miasta. Usytuowanie w zabytkowych przestrzeniach obiektów instytucji kulturalnych i oświatowych przydaje im splendoru, a podejmowanym działaniom nadaje niepowtarzalnego charakteru.

W mieście tym organizowane są liczne imprezy kulturalne: Legnicki Festiwal Srebra, impreza o charakterze ogólnopolskim, będąca przedsięwzięciem edukacyjnym i promującym miasto. Z uwagi na przeszłość w mieście cyklicznie odbywają się Spotkania Mniejszości Narodowych i Etnicznych „Pod Kuczerą”, będące wyrazem dbałości o zachowanie tożsamości kulturowej oraz dążeniem do integracji i współdziałania. Miasto od lat zajmuje znaczące miejsce na mapie muzycznej naszego kraju za sprawą organizowanych imprez muzycznych: Legnickie Wieczory Organowe oraz Ogólnopolski Konkurs Skrzypcowy „Młody Paganini”. Od 2007 roku w kulturalną przestrzeń miasta wpisał się Międzynarodowy Festiwal Teatralny Miasto. Impreza ta, inicjująca — jak należy się spodziewać — kolejne edycje festiwalu, jest dopełnieniem (rozszerzeniem) działalności legnickiego teatru w zakresie realizacji kulturalnych i społecznych zadań w przestrzeni miasta.

Tym wspomnianym spektakularnym i cyklicznym wydarzeniom kulturalnym towarzyszy szereg może mniej znanych i prestiżowych, ale równie znaczących dla społeczności miasta. Można tu wspomnieć wystawy organizowane w galerii Łoża w Legnickiej Bibliotece Publicznej, np. wystawa P. Hlavaty *Symbolizm i poetyzm w grafice czeskiej pierwszej połowy*

XX w.¹⁰ W legnickim Muzeum Miedzi oprócz stałych ekspozycji organizowane są wystawy tematyczne dzieł w zakresie malarstwa, rzeźby, wypożyczane z muzeów innych miast. Muzeum to jest również otwarte na ekspozycję zdjęć czy innych rekwizytów świadczących o przeszłości lub ilustrujących teraźniejszość.

Przez kilka lat w mieście (od 1999 roku) organizowany był Literacki Festiwal Port Legnica, cieszący się uznaniem nie tylko literatów, twórców kultury, ale również mieszkańców. Ta jedna z najważniejszych imprez literackich w Polsce pozwalała na promowanie literatury współczesnej, czemu bez wątpienia służyły wieczory autorskie oraz warsztaty literackie¹¹.

Każda z wymienionych instytucji, każda forma artystycznej twórczości, prowokuje mieszkańców do indywidualnej aktywności. Realizuje funkcje społeczne, edukacyjne, integrujące lokalną społeczność oraz wzmacnia działania rewitalizacyjne. Jednak priorytetową rolę w zakresie promocji i popularyzowania kultury, zwłaszcza sztuki dramatycznej, obecnie odgrywa legnicki teatr. Kwestią zasadniczą jest jednak nie tyle sam budynek, ile zamysł powołania do życia instytucji teatru i jego roli w przeszłości, jak i obecnej rzeczywistości. Warto wspomnieć, iż zainicjowanie budowy prawdziwej sceny teatralnej w mieście poprzedzone było wcześniejszą obecnością i działalnością różnych trup aktorskich, wystawiających swe sztuki w sukiennicach, ale także w Domu Kupieckim.

Teatr przez kolejne lata realizował określony repertuar teatralny. Przez lata stanowił wspólne centrum kultury dla mieszkańców¹². Teatr towarzyszy mieszkańcom od 160 lat. „W [...] latach bez telewizji jego widownia była pełna niemal każdego wieczoru. Nie tylko dostarczał on mieszkańcom rozrywki, ale także prowokował i skłaniał do refleksji. Gdy dawny niemiecki świat tego miasta odszedł w przeszłość, w budynku teatru grał zespół rosyjski, prezentując — według zgodnej opinii świadków — spektakle na bardzo wysokim poziomie. [...] niezależnie od narodowości i indywidualnych upodobań, legniczan łączy miłość do teatru. Opowiadają o nim jako o miejscu, w którym ich życie przekraczało próg codzienności. [...] Miłość do teatru jest również formą miłości do miasta, którego jest on kwintesencją. [...] Dziś legnicki teatr został przywrócony tym wszystkim, którzy chcą od życia trochę więcej niż tylko świętego spokoju w byle jakiej scenografii”¹³.

¹⁰ I. Sadurska: *Bogata sztuka dla chudych*. „Wersja Legnicka” 2001, nr 11/12, s. 8–9.

¹¹ B. Adamek: *Kontrakt na poezję*. „Wersja Legnicka” 2002, nr 3, s. 36–37.

¹² G. Kaske: *Z okazji jubileuszu 160-lecia Teatru Miejskiego w Liegnitz — Legnicy* W: *Teatr miasta — miasto teatru. Dawna Legnica i jej teatr we wspomnieniach mieszkańców*. Red. R. Urbański, współpraca C.H. Hiller. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT — Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2007, s. 7.

¹³ R. Urbański: *Wprowadzenie*. W: *Teatr miasta — miasto teatru...*, s. 9 i nast.

Sytuacja i kondycja legnickiego teatru zmieniła się wraz z nastaniem nowego dyrektora Jacka Głomba. Zmiana wizji i określenie celu — czemu i komu ma służyć scena legnicka — spowodowało, iż z miejskiego (mieszkańskiego) teatru wystawiającego — w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych — klasykę dramatu, trafiającego do wąskiego grona widzów, zmienił się on w teatr otwarty na przestrzeń i ludzi. To teatr ma zainteresować ludzi swoją ofertą, skłonić, by zechcieli uczestniczyć w jego projektach, dotrzeć do ludzi, środowisk, dla których teatr, kultura to przestrzeń nieznana. Twórcy legnickiej sceny konsekwentnie wdrażają swoje zamysły, czyniąc sztukę sceniczną elementem codziennego życia, nie tylko przez realizację ważnych społecznych problemów, wydarzeń historycznych dotyczących mieszkańców, ale też poprzez prezentowanie tych treści w miejscach pozateatralnych, zapomnianych, marginalizowanych, a przecież będących integralną częścią miasta.

Nawiązywanie do przeszłości, ukazywanie dobrych i trudnych chwil życia tej wielonarodowej społeczności, to właściwa metoda kształtowania tolerancji, budowania tożsamości, zaufania i poczucia bezpieczeństwa.

Warto w tym miejscu wspomnieć najmłodszą, bo mającą premierę w 2007 roku „produkcję” kulturalną miasta, zorganizowaną przez legnicki teatr, a mianowicie I Międzynarodowy Festiwal Teatralny Miasto. Impreza ta była najważniejszym wydarzeniem teatralnym w Polsce w 2007 roku. Formułę festiwalu stanowiło prezentowanie spektakli premierowych, napisanych specjalnie na tę okazję. Spektakle przygotowane przez osiem teatrów z pięciu krajów zaprezentowano w siedmiu nieteatralnych obiektach miasta. Prezentacjom festiwalowym towarzyszyły również imprezy, spotkania z twórcami, wydarzenia artystyczne i rozrywkowe odbywające się w kilkunastu miejscach/obiektach miasta, co odzwierciedlało realizowaną od 12 lat formułę legnickiego teatru, „dla którego sceną jest całe miasto”¹⁴.

Przywołane tu wybrane wydarzenia i działania z zakresu promocji kultury — w sferze architektury, muzyki, literatury, plastyki czy teatru — ukazują nowe oblicze środowiska, dokonujące się zmiany i działania odpowiadające potrzebom mieszkańców. Funkcjonujące instytucje kulturalne, realizowane projekty teatralne, to działania promujące miasto, lokalną społeczność, jej mądrość, wiedzę i możliwości w zakresie budowania wspólnej przestrzeni.

¹⁴ *Materiały promocyjne Teatru im. H. Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica 2007.

Nowa Huta — przeszłość socjalistyczna w perspektywie zmian kulturalno-społecznych

Kolejnym środowiskiem, które wbrew nadal dość powszechnie powtarzanym opiniom utrwalającym jego wizerunek jako miejsca zapomnianego, nieciekawego, w którym — zwłaszcza w kontekście kultury — nic się nie dzieje, jest Nowa Huta.

Każde miasto/środowisko ma inne walory kulturalne, inny zasób/zbiór obiektów i przedmiotów stanowiących dziedzictwo kulturowe, inną liczbę instytucji kulturalnych świadczących usługi dla społeczności, wreszcie inny jest (czy może być) zakres i charakter działań, projektów kulturalnych realizowanych w danej przestrzeni. To zróżnicowanie powodowane jest wieloma czynnikami, wśród których najistotniejsze to: wiek i historia, status ekonomiczny i kulturowy, sytuacja polityczno-społeczna, charakter gospodarczy oraz ujawniane potrzeby mieszkańców i poziom ich zaangażowania w korzystanie i kreowanie kultury.

Powstające od podstaw nowe miasto miało spełniać określone wymogi, z których podstawowymi były te zabezpieczające egzystencjalne potrzeby mieszkańców, czyli mieszkania, instytucje użyteczności publicznej. Projektując Nową Hutę, zadbano również o tereny rekreacyjne dla mieszkańców, w znakomitej większości pracowników Kombinatoru Metalurgicznego. Tereny te miały być miejscem wypoczynku oraz terenem organizowania festynów, będących w minionym okresie podstawową formą spędzania czasu wolnego.

Systematyczne i bardziej uporządkowane działania w zakresie upowszechniania kultury wprowadzone zostały wraz z początkiem działalności Nowohuckiego Centrum Kultury, które kierowało swoją ofertą zarówno do dzieci i młodzieży, jak i do osób dorosłych. W przestrzeni miasta funkcjonowały również kina, które były istotną alternatywą dla domowej bezczynności lub powszechnej w latach siedemdziesiątych telewizji.

Placówką, która w sposób szczególny miała przyczynić się do upowszechnienia i zainteresowania się kulturą, był powstały w 1955 roku Teatr Ludowy. Miał on służyć całemu społeczeństwu Nowej Huty. Z uwagi na dość odważną problematykę i nowatorską inscenizację realizowaną na scenie skupiał określoną widownię. Teatr dość szybko wypracował własną, oryginalną formułę i stał się sceną rozpoznawalną nie tylko w środowisku nowohuckim i krakowskim, ale w całym kraju.

Pierwsze lata działalności były znaczącym sukcesem. Później bywały okresy zastoju. Istotna zmiana nastąpiła w roku 1989, również za sprawą nowego dyrektora Jerzego Federowicza, który w znacznym stopniu zmienił zespół i podjął działania będące swoistym hołdem złożonym mieszkańcom Nowej Huty. Tak powstał spektakl pt. *Człowiek z marmuru* — począ-

tek i koniec, rzecz o ludziach kombinatu i budowy. Los człowieka¹⁵. „Ten rok był też czasem likwidacji pomnika Lenina. Trwały rozruchy. Do miasta przyjeżdżały ekipy telewizyjne z całego świata, Huta dla wielu była jakimś fenomenem. To był znaczący okres — jak wspomina J. Federowicz — Nowa Huta stawiała się inna. Wspomniany spektakl, a także teatr odniósł sukces. Czas ten nie trwał jednak długo. Po 1990 roku przyszły zmiany społeczne. [...] Te zmiany w szybkim tempie odczuł również teatr. Budynek Teatru Ludowego usytuowany był [jest — T.W.] między dwoma boiskami szkolnymi. Więc wieczorem jest ciemno. [...] Żadnej kulturalnej infrastruktury, zły dojazd, a w teatrze co wieczór 370 osób. I nagle strach. Autobusy obrzucone kamieniami, zaczepki. [...] Widownia pustoszała. [...] Nie wiedziałem, co robić. [...] Zaprosiłem więc skinheadów do teatru. Na spotkanie”¹⁶.

Pewnie, jak mówi J. Federowicz, przyszli z ciekawości. W spotkaniu uczestniczyli też dziennikarze. W trakcie tego spotkania padło wiele nacjonalistycznych, obraźliwych sformułowań. „Powiedziałem, że mnie to nie interesuje, [...] że w sztuce nie ma miejsca na nienawiść i tego typu podziały. [...] Poprosiłem ich o dwa miesiące spokoju. Taki pakt o nieagresji. Że potem im coś zaproponuję. Przyrzekli. Publicznie, bo pokazała to TV w *Ekspresie reporterów*. I dotrzymali słowa. Pod teatrem był spokój. Tylko ja miałem problem. Co im zaproponować?”¹⁷

Najbardziej widocznymi subkulturami w mieście byli skinheadzi i punki. Na początku 1992 roku dyrektor J. Federowicz zaproponował im wspólny spektakl *Romeo i Julia*. Zgodzili się. W mocno okrojonej wersji dramatu, rodzinę Monteki grali punki, rodzinę Kapuleti — skini. Na otwarte próby przychodziło po kilkadziesiąt osób. Próby w towarzystwie dziennikarzy z całego świata trwały cztery miesiące. Nie zawsze było łatwo. Zdarzały się konflikty, ale udawało się osiągać kompromisy. Premiera okazała się wielkim sukcesem, nie tyle artystycznym co społecznym. „Musieliśmy zagrać dwa razy, bo zebrały się takie tłumy trudnej młodzieży, że aby nie doprowadzić do konfliktu, obiecałem dwa spektakle. I tak dziesięć razy w maju. Na dużej scenie poetycki spektakl klasycznego teatru, na małej — ta sama szekspirowska tragedia w wykonaniu punków i skinów. Ta praca nas złączyła. Zaczęli się szanować. Zrozumieli, czym jest zespół ludzi zmierzających do wspólnego celu. Większość z nich to młodzi, głęboko samotni ludzie. Swoje frustracje wyładowywali w agresji na ulicy. [...] W teatrze znaleźli przyjaciół...”¹⁸.

¹⁵ J. Federowicz: *Chuligani grają Szekspira*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 1: *Teatr w świecie*. Red. M. Karasińska, G. Leszczyński. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 2007, s. 129.

¹⁶ Ibidem, s. 130.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 131–132.

Projekt zyskał ogromną sławę, pisano o nim w międzynarodowej prasie, zapraszano zespół za granicę. Spektakl wszędzie zdobywał uznanie. Pomysłodawca i realizator projektu stale był zapraszany na konferencje — w Europie, w Stanach Zjednoczonych — „Ciągłe musiałem odpowiadać na pytanie: dlaczego mi się udało? [...] jestem aktorem, więc potrafiłem mówić ich językiem. Nie potrafiłem sobie wyobrazić, że młodzi chłopcy mogą zniszczyć moją miłość — teatr”¹⁹.

Ta pedagogiczna — tak intensywna i niecodzienna — praca dyrektora Teatru Ludowego trwała kilka lat. W 1996 roku podjął on współpracę z grupą leczących się narkomanów. Efektem tych działań były dwa spektakle oraz tytuł (dla dyrektora) wolontariusza 1996 roku. Wiele z tych osób nie żyje. „Tym, którzy chcieli zwyciężyć nałóg, teatr bardzo pomógł... [...] Nigdy nie zapomnę oczu matki, której syn został neofitą [...]. I właśnie dla takich chwil warto pracować”²⁰.

Projekty realizowane przez Teatr Ludowy są najlepszym przykładem świadczącym o społecznym charakterze teatru i jego sile (magii) oddziaływania. Jest przykładem na to, że sztuka teatralna może skutecznie włączyć się w proces rewitalizacji społecznej w każdej, nawet tak zdegradowanej, społeczności. Scena, konsekwentnie realizując założenia programowe, reaguje także na potrzeby środowiska, wystawiając sztuki dramatyczne ilustrujące rzeczywistość społeczną. W przestrzeni teatralnej zespół teatru realizuje również projekty teatralno-społeczne przybierające formę bardzo potrzebnych działań diagnostyczno-profilaktycznych, zwłaszcza w środowisku mieszkającej tu młodzieży.

Teatr Ludowy jest z pewnością najbardziej znaną placówką kulturalną Nowej Huty w kraju. Od pięciu lat w środowisku Nowej Huty funkcjonuje druga scena — Teatr Łąźnia Nowa. Początki tego teatru to kilkuletnia działalność artystyczna (od 1998 roku) na krakowskim Kazimierzu. Stowarzyszenie Łąźnia Nowa miało istotny wkład w rewitalizację Kazimierza, widocznie przyczyniając się do wzmocnienia jego artystycznego wizerunku, co zaowocowało jeszcze większym zainteresowaniem tą dzielnicą Krakowa nie tylko wśród jego mieszkańców, ale również osób z zewnątrz. Obecna formuła teatru, którego inicjatorem i twórcą jest Bartosz Szydłowski — założyciel i dyrektor Stowarzyszenia Teatralnego Łąźnia, ukształtowała się w specyficznej przestrzeni Nowej Huty.

Oryginalna formuła realizowana przez założyciela i artystów teatru oparta jest na założeniach programowych uwzględniających miejsce, adresatów i przemiany, jakim podlegają. Elementem potwierdzającym idee i założenia jest miejsce/siedziba teatru znajdująca się w hali dawnych warsz-

¹⁹ Ibidem, s. 133–134.

²⁰ Ibidem, s. 134.

tatów szkolnych starej części Nowej Huty, na osiedlu Szkolnym. Podejmowane inicjatywy zorientowane są na rewitalizację środowiska dzielnicy oraz wypracowywanie identyfikacji miejscowej ludności z miejscem zamieszkania.

W teatrze realizowanych jest szereg inicjatyw — zarówno własnych projektów teatralnych, jak i zewnętrznych artystycznych wydarzeń. Ośrodek otwarty jest na wszelkie działania artystyczne zorientowane na poznanie życia społecznego i kulturalnego środowiska, jak również prowadzenie działań przyczyniających się do wspierania kondycji społecznej jednostek i grup. Prowadzone działania mają zachęcać mieszkańców Nowej Huty do współdziałania, aktywnego zaangażowania, by poczuć, że teatr jest ich miejscem.

Aby realizować lokalne potrzeby, istotne jest nawiązanie kontaktów ze społecznością spoza Nowej Huty, z Krakowa, całej Polski, a także spoza granic kraju. Teatr tę formułę wdraża, współpracując z innymi ośrodkami w kraju i za granicą. Teatr Łaźnia Nowa uczestniczy oraz sam organizuje festiwale teatralne oraz inne formy artystyczne, coraz bardziej promując miejsce i środowisko miasta.

Twórcy w ciągu kilku lat zorganizowali widowiska plenerowe, obchody 75-lecia urodzin Sławomira Mrożka, kilka edycji międzynarodowych festiwali Genius Loci, kilkanaście premier oraz interdyscyplinarnych projektów²¹. Wszelkie działania, w zamyśle twórców, mają spowodować, iż mieszkańcy będą dumni ze swojego teatru, a także z miejsca zamieszkania, które sami mają współtworzyć. W logo teatru wpisane są słowa „dbaj o higienę myślenia”, co oznacza, że twórcy Teatru Łaźnia Nowa swoją działalnością pragną prowokować ludzi do aktywności nie tylko w sferze intelektualnej, ale także społecznej.

Dostrzegając, iż proces społecznej rewitalizacji można realizować poprzez kulturę, teatr włącza się w wiele projektów społecznych, także pozateatralnych, zorientowanych na zainicjowanie zmian w całym środowisku. Szansę na „zaistnienie” w przestrzeni miasta umożliwia nie tylko Teatr Łaźnia Nowa, ale również miesięcznik kulturalny „Lodołamacz”. Gazeta redagowana jest przez artystów, dziennikarzy, ale przede wszystkim mieszkańców dzielnicy, którzy na jej łamach mogą podzielić się swoimi wspomnieniami z przeszłości, opiniami o obecnej rzeczywistości. Treści prezentowane w miesięczniku dotyczą nade wszystko codziennego życia nowohucian, wydarzeń kulturalnych mających miejsce w dzielnicy czy na terenie Krakowa. Tu znajdują się również informacje o castingach teatralnych oraz społeczno-artystycznych projektach podejmujących próby aktywizujące mieszkańców.

²¹ *Materiały promocyjne Teatru Łaźnia Nowa*. Nowa Huta 2008.

Poza wspomnianymi przykładami, umożliwiającymi bierne czy też aktywne uczestnictwo w kulturze, Nowa Huta dostarcza jeszcze wielu innych możliwości w tej sferze. W przestrzeni miasta odnajdujemy unikatową architekturę, stanowiącą dziś dziedzictwo narodowe. Specyficzną architekturę tworzą budynki w stylu socrealizmu nawiązujące do form renesansowych i barokowych oraz cały układ przestrzennej zabudowy.

Właściwie każde osiedle posiada swoją specyfikę. W jednej z dzielnic wśród bloków mieszkalnych można dostrzec rzeźby. Zastanawiać może, co skłoniło twórców oraz gospodarzy terenu do eksponowania tych rzeźb pośród bloków mieszkalnych? Trudno znaleźć jednoznaczną odpowiedź, ale może opinia Urszuli Galas jest właściwym kierunkiem poszukiwania intencji osób odpowiedzialnych za usytuowanie tych obiektów w tych miejscach: „Samotne, pośród chłodnych betonowych płyt, połączone przez wspólny cel: próbują pokazać, że sztuka może dotrzeć wszędzie, nawet tam, gdzie najmniej się jej spodziewamy”²².

Ważnym miejscem, zarówno dla samych mieszkańców prezentowanego środowiska, jak i dla turystów, jest funkcjonujące od 2005 roku muzeum — Dzieje Nowej Huty, będące Oddziałem Muzeum Historycznego Miasta Krakowa²³. Muzeum jest miejscem częstych wystaw prac znakomitych artystów plastyków czy fotografików. Tematyka wystawianych tam prac jest różnorodna, jednak szczególnie interesujące dla mieszkańców miasta są te prezentujące środowisko ich zamieszkania. Spośród wielu warto odnotować wystawę *W pełnym kadrze. Nowa Huta w fotografiach Henryka Hermanowicza*, prezentującą zdjęcia z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, które ilustrują codzienne życie mieszkańców. Zdjęcia przedstawiają najważniejsze miejsce pracy, który wyznaczył i określił charakter tej przestrzeni oraz charakter życia wielu osób²⁴.

W muzeum Dzieje Nowej Huty miała miejsce niezwykła wystawa *Bagaż odnaleziony*. Niezwykłość owej prezentacji wynika z faktu, iż autorami jej byli sami mieszkańcy miasta, którzy je budowali. Półtoraroczne przygotowania wypełnione były spotkaniami z seniorami, wizytami w domach, gromadzeniem fotografii i wspomnień z dzieciństwa. Osobiste wspomnienia stały się podstawową materią wystawy. Wbrew pierwotnym obawom najstarsi mieszkańcy chętnie dzielili się swoimi przeżyciami. Wystawa ta była częścią wspomnianego już programu *Dziedzictwo. Pamięć. Społeczność lokalna*²⁵.

²² U. Galas: *Mistrzejowickie rzeźby*. „Lodołamacz” 2006, nr 13, s. 11.

²³ M. Miezan: *Muzeum Nowej Huty*. „Lodołamacz” 2005, nr 4–5, s. 7.

²⁴ L. Sibila: *Leszek Sibila z Muzeum Dzieje Nowej Huty*. „Lodołamacz” 2005, nr 4–5, s. 19.

²⁵ Beata: *Przedmioty odnalezione*. „Lodołamacz” 2006, nr 15, s. 13.

Przestrzeń, by była identyfikowalna, ale też ciekawa, powinna się wyróżniać spośród innych. Zamyśl koncepcji wpisującej się w owe idee, potrzeby powstał wśród działaczy/pracowników instytucji kulturalnej *Bunkier Sztuki*, którzy byli projektodawcami projektu „pomniki Nowej Huty”. W ramach projektu w wybranych przestrzeniach miasta miały stanąć pomniki znanych polskich i zagranicznych artystów rzeźbiarzy²⁶. Pomniki miały ożywić miasto, miały wprowadzić kulturę w codzienną egzystencję człowieka.

W środowisku Nowej Huty niepoślednie miejsce zajmuje, wspomniane już, Nowohuckie Centrum Kultury, będące jedną z czołowych instytucji realizujących potrzebę wprowadzania mieszkańców w kulturę, oraz wprowadzania kultury do codziennego życia nowohucian²⁷. Instytucja ta w swoich strukturach posiada również Foto-Galerię, która jest stałym miejscem prezentowania zdjęć o różnorodnej tematyce, autorstwa artystów fotografów i amatorów. W 2004 roku zaczęto propagować wśród mieszkańców miasta inicjatywę, zorientowaną na budowanie tożsamości — I LOVE NH. Wszelkie działania obejmowały sferę kultury.

Przedsięwzięcie to realizowane było (jest) na wielu polach kulturalnych. Jednym z nich jest wystawa prac plastycznych, w tym przypadku plakatu. Wystawa *Ikony Nowej Huty. Plakat* prezentuje 5 plakatów dla Nowej Huty. Celem plastyków było stworzenie wizytówek dzielnicy, współczesnych ikon miasta, wyrażających tożsamość ludzi tu mieszkających. Wspomniana wystawa jest efektem programu realizowanego przez Małopolski Instytut Kultury²⁸.

W 2005 roku miasto wzbogaciło się o kolejną instytucję kulturalną — stałą Wystawę Malarstwa Antoniego Kawałki. W zamyśle jest prezentacja prac nie tylko wspomnianego artysty, ale także artystów z całego kraju. W planach jest również stała animacja kulturalna mieszkańców poprzez różnorodne projekty artystyczne²⁹.

Opisywanie rzeczywistości nowohuckiej, często w nawiązaniu do współczesności, realizowane jest także przez sztukę filmową. Od kilku lat w okresie wakacyjnym odbywa się Nowohucki Maraton Filmowy. Trzydniowa impreza, sprzed dwóch lat, była prezentacją filmów dokumentalnych będących zapisem losów mieszkańców Nowej Huty w perspektywie minionych lat. Projekcjom filmów towarzyszyły spotkania i dyskusje wokół prezentowanych treści. Kolejne dwa dni poświęcone były prezentacji Nowohuckiej Kroniki Filmowej opowiadającej o Nowej Hucie oraz

²⁶ K. Wilk: *Pomniki Nowej Huty*. „Lodołamacz” 2005, nr 4–5, s. 18.

²⁷ M. Gajoch: *Magdalena Gajoch z Nowohuckiego Centrum Kultury w Krakowie*. „Lodołamacz” 2005, nr 4–5, s. 18.

²⁸ Beata: *Plakat i Nowa Huta*. „Lodołamacz” 2006, nr 16–17, s. 13.

²⁹ Beata: *Nowe na Słonecznym*. „Lodołamacz” 2005, nr 7, s. 4.

relacjom sportowym o zasięgu krajowym i międzynarodowym, w których uczestniczyli sportowcy wywodzący się z tego miasta³⁰.

Godny uwagi jest fakt, że w tym mieście, postrzeganym przez wielu jako środowisko funkcjonujące obok wydarzeń kulturalnych, dzieje się wiele interesujących i spektakularnych wydarzeń, których kreatorami są sami mieszkańcy. Świadectwem tego jest działający od 1967 roku w kinie Sfinks — Dyskusyjny Klub Filmowy Kropka. DKF współcześnie kontynuuje swoją działalność, promując dobre kino dla zainteresowanych.

Nowa Huta to współcześnie również „wielka scena muzyczna”, działa tu około 160 grup muzycznych. Grupy te tworzą w znacznym stopniu absolwenci lub jeszcze uczniowie Zespołu Szkół Muzycznych. Dokonania muzyczne młodzieży zaowocowały stworzeniem sceny muzycznej oraz studia nagrań w Teatrze Łaźnia Nowa³¹.

Przywoływany tu teatr jest również otwarty na prezentacje kultury innych krajów. Czy to projekty *stricte* teatralne (dramatyczne), czy muzyczne, instytucja ta chętnie przyjmuje gości z zewnątrz, mając świadomość, iż propozycje kulturalne kierowane do mieszkańców miasta, nie tylko jednorazowo ich zainteresują, wzbogacają ich życie, ale — taką należy wyrazić nadzieję — zainteresują ich na przyszłość, rozbudzą potrzebę korzystania z dostępnych dóbr kultury. Obok muzyki nowoczesnej, w przestrzeni miasta jest miejsce na muzykę poważną. To tu odbywały się koncerty w ramach kolejnych edycji festiwalu Sacrum—Profanum. Sceną dla artystów muzyków była Hala Walcowni dawnego Kombinatoru³².

Upowszechnianie kultury może przybierać różne formy, ważne, by poszczególne dziedziny sztuki, zachowując indywidualną wartość, powodowały pożądane reakcje społeczne. Dlatego inicjatywy współczesnych twórców łączących w niebanalny sposób różne dziedziny sztuki wydają się godne uwagi. „Mariaż muzyki z poezją dokonuje się od tysiącleci [...]. Podobne zadanie postawiono przed muzykami biorącymi udział w projekcie »Wyspiański Underground« — koncercie wieńczącym festiwal »Wyspiański Wyzwala«, który odbył się w Teatrze Łaźnia Nowa w ramach obchodów »Roku Wyspiańskiego«”³³. W ramach wspomnianego festiwalu zaprezentowano również spektakl Pawła Passiniego *Odpoczywanie* będący przybliżeniem postaci Stanisława Wyspiańskiego, wykorzystując wątki biograficzne oraz elementy twórczości wielkiego dramaturga.

Autor w niniejszym przedstawieniu zastosował elementy medialne, wychodząc naprzeciw zamysłom samego Wyspiańskiego, który — jak

³⁰ S. Wrona: *Nowohucki Maraton Filmowy*. „Lodołamacz” 2006, nr 16—17, s. 4.

³¹ K. Ridan: *Projekty Łaźni Nowej. Nowa Huta — miasto*. „Lodołamacz” 2006, nr 10, s. 5.

³² [B.a.]: *Muzyka w Kombinacie*. „Lodołamacz” 2005, nr 6, s. 10.

³³ S. Zagórski współpraca K. Bartosiak: *Wyspiański zagrany z pazurem*. „Lodołamacz” 2008, nr 1, s. B, C.

zauważył — „chyba jako pierwszy na świecie chciał zastosować projekcję filmową w spektaklu. Rozumiał, że teatr musi żyć tempem swoich czasów. Powinien korzystać z nowych mediów, bo one towarzyszą jego widzom”³⁴. W spektaklu Passiniego uczestniczyli internauci, którzy mogli komentować przedstawienie. Tym samym, w pewnym zakresie, widzowie stali się współtwórcami tego projektu.

Teatr Łaźnia Nowa nie jest jedyną instytucją kulturalną w przestrzeni miasta, jednak nie sposób nie odnotować jego szerokiej aktywności i zaangażowania w szereg inicjatyw lokalnych o charakterze kulturalnym i społecznym. Ta aktywność podyktowana jest podstawowym założeniem (celem) tej placówki, jakim jest dotarcie do największej liczby osób, a w konsekwencji sprowokowanie działań zorientowanych na zmiany (przemiany) zwłaszcza w obszarze społecznym.

Nowa Huta coraz częściej jest inspiracją zarówno dla zawodowych artystów, jak i amatorów, do twórczej aktywności właściwie z zakresu wszystkich dziedzin sztuki³⁵. Bogata działalność osób związanych z tym miastem, ilustrujących jego codzienność, jest potwierdzeniem coraz powszechniejszej identyfikacji oraz świadomości potrzeby promowania miasta nie tylko wśród jego mieszkańców.

Zachowanie w pamięci przeszłości, kreowanie teraźniejszości, w znacznej mierze poprzez (bierny lub czynny) udział w kulturze przyczynia się do wzrostu identyfikacji mieszkańców ze swoim miastem, budowania poczucia kreowania rzeczywistości. Dla wielu, sądząc z materiałów źródłowych, już dziś Nowa Huta jest powodem do dumy³⁶. Powodem do dumy jest przeszłość i teraźniejszość, zjawiska, konkretni ludzie i ich działalność, z pewnością także projekty kulturalne, które w znacznym stopniu zmieniły wizerunek miasta i jego sposób postrzegania przez samych mieszkańców. „W połowie ubiegłego wieku Huta słynęła ze stali i teatrów. Tu działała robotnicza scena Nurt, Teatr Ludowy, tu amatorską grupą teatralną w Binczyckiej bazie samochodowej kierował Piotr Skrzynecki, późniejszy założyciel Piwnicy pod Baranami”³⁷.

Pozytywne fakty z przeszłości Nowej Huty są coraz częściej „obecne” w świadomości mieszkańców, co przyczynia się do wzmacniania pozytywnego wizerunku miasta. Każda przestrzeń przez lata wypełnia się szeregiem instytucji, instrumentów służących mieszkańcom, ale nade wszystko napęłnia się atmosferą i klimatem, jaki tworzą ludzie dzięki postawom, wzajemnym relacjom. Dzięki wspomnianym składnikom możliwe jest budowanie tożsamości i identyfikacji ze środowiskiem zamieszkania.

³⁴ [B.a.]: *Dzieci Wyspiańskiego*. „Lodołamacz” 2008, nr 1, s. A.

³⁵ „Lodołamacz” 2006, nr 10.

³⁶ Ł. Grzymański: *Dumni z Huty*. „Lodołamacz” 2006, nr 18, s. 6–7.

³⁷ Ibidem, s. 7.

Wałbrzych — działalność instytucji kulturalnych w mieście górniczych tradycji w procesie przeobrażeń

Budowanie, tworzenie przestrzeni jest procesem warunkowanym wieloma czynnikami zmieniającymi się wraz z nastaniem kolejnych epok/okresów historycznych. W procesie tym odnaleźć można zarówno lata świetności danego miasta (środowiska), jak i lata zastoju czy wręcz degradacji. Każdy jednak okres, czy to dynamiczny rozwój, czy rozległa stagnacja, powodują ewolucję w zakresie potrzeb. W wypadku stagnacji najistotniejsze jest dostrzeżenie społecznych potrzeb i podjęcie działań zorientowanych na ich zaspokojenie.

Z taką sytuacją zmienności kondycji gospodarczo-społecznej mamy do czynienia w przypadku Wałbrzycha. Miasto z ponad 700-letnią historią doświadczało różnych/zmiennych okresów w swych dziejach. Skupiając swą uwagę już tylko na drugiej połowie minionego stulecia i latach obecnych, nie sposób nie zauważyć radykalnych zmian, jakie zaszły w przestrzeni miasta na skutek dokonujących się, w perspektywie globalnej, przemian. Z miasta o ugruntowanej pozycji ekonomiczno-gospodarczej, dającej mieszkańcom poczucie stabilizacji, w perspektywie zaledwie kilku lat stało się miastem stagnacji, bezradności i braku perspektyw. Ten negatywny wizerunek miasta jest — jak się wydaje — dalej obecny wśród niektórych mieszkańców, ale w jeszcze większym stopniu ten obraz jawi się Polakom, którzy znacznie wolniej weryfikują dokonujące się zmiany.

Nie podejmując wnikliwych analiz dotyczących kulturalnych kontekstów życia w przeszłości miasta, warto skupić się na czasach współczesnych. Otóż poczynawszy od lat powojennych Wałbrzych posiadał liczne instytucje kulturalne mające zaspokoić potrzeby lokalnego środowiska. W kolejnych latach instytucje takie jak: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, Teatr Lalki i Aktora, Filharmonia Sudecka, muzea, Wałbrzyski Ośrodek Kultury czy galerie sztuki podejmowały starania, by swoją twórczą działalnością zainteresować i zainspirować mieszkańców. Efekty tych zamierzeń były niejednorodne i w dużym stopniu uzależnione od zaangażowania poszczególnych jednostek kulturalnych w promocję swoich miejsc i „produktów”. Odbywające się imprezy, przedstawienia, koncerty czy wystawy miały swoją stałą widownię.

Innym przykładem uczestnictwa mieszkańców w życiu kulturalnym miasta było organizowanie przez szkoły lub zakłady pracy zbiorowych wyjść do instytucji kultury. Tym sposobem wielu osobom stworzono możliwość poznania różnych dziedzin sztuki.

Uwzględniając wspomnianą metodę pozyskiwania odbiorców sztuki, warto nadmienić, iż liczba uczestników projektów/propozycji poszczegól-

nych instytucji kulturalnych w mieście była w latach siedemdziesiątych i w połowie lat osiemdziesiątych wyższa niż w początkach okresu transformacji. Ów spadek zainteresowania mieszkańców kulturalną sferą życia powodowany był głównie czynnikami ekonomicznymi, restrukturyzacją przemysłu, a w konsekwencji utratą pracy, brakiem środków finansowych na zabezpieczenie podstawowych potrzeb, postępującą pauperyzacją wielu środowisk, głównie robotniczych oraz reorganizacją funduszy społecznych, które w przeszłości stanowiły źródło finansowania biletów. Potrzeba poszukiwania nowych źródeł utrzymania dla tak wielu rodzin spowodowała, że dla znaczącej grupy mieszkańców chęć uczestniczenia w imprezach kulturalnych przestała się uaktywniać. Po raz kolejny okazało się, że indywidualnymi potrzebami jednostek „kieruje” — przynajmniej w pewnym zakresie — ogólna sytuacja na rynku.

Obecnie, w chwili ustabilizowania się sytuacji gospodarczej, spadku liczby osób pozostających bez pracy, a także w wyniku rozwoju edukacji, sytuacja w zakresie korzystania lub niekorzystania z propozycji kulturalnych oferowanych w mieście, a dokładniej przez poszczególne placówki ulega zmianie. Jest to podyktowane wzrostem świadomości kulturalno-społecznej mieszkańców, ciekawymi ofertami placówek zainteresowanych pozyskaniem odbiorców własnej twórczości.

Wspomniane już instytucje kulturalne stanowią w mieście strukturę najprężniej działających, z najciekawszą ofertą programową, jednostek będących podstawą kulturalnej aktywności tego środowiska. Wśród nich od kilku lat najbardziej znaną instytucją kulturalną — zarówno w kraju, jak i za granicą, jest Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego. Będąc współczesną ikoną miasta, towarem eksportowym, placówka ta poprzez swoje projekty teatralne i okołoteatralne wzbogaca miasto, jego mieszkańców, promuje Wałbrzych i sprawia, że nie tylko lokalna społeczność, ale także Polacy w ogóle w innej perspektywie postrzegają tę przestrzeń, doceniają jej potencjał.

Teatr nie jest jedyną instytucją realizującą — pośrednio i bezpośrednio — koncepcję rewitalizacji społecznej, w działania te wpisują się również aktywnie pozostałe instytucje kulturalne, tworząc wspólnie zintegrowaną formułę mającą na celu zainteresowanie miastem, dostrzeżenie w nim swojej przestrzeni, oraz rozbudzenie poczucia indywidualnej wartości, zaufania i dostrzeżenia posiadanego kapitału społecznego.

Miasto o ponad 700-letniej historii jest przestrzenią, w której odnaleźć można przykłady dawnej architektury. Szereg budynków pamięta jeszcze okresy XVII i XVIII wieku, zachowując swą architektoniczną bryłę i zdobienia. Budynki te współcześnie stanowią siedziby instytucji użyteczności publicznej lub są budynkami mieszkalnymi. W większości stanowią przykład klasycystycznego i neorenesansowego stylu.

Najbardziej znanym, w sensie architektonicznym i historycznym, zabytkiem identyfikowanym z Wałbrzychem jest Zamek w Książu, zamek będący przykładem doskonale zachowanej architektury, jeden z największych tego typu obiektów w kraju. W okresie II wojny światowej na terenach zamku zbudowana została podziemna kwatera Hitlera. Zamek stanowi nie tylko dziedzictwo historyczne, obiekt muzealny przeznaczony do zwiedzania, ale jest też miejscem, siedzibą Wałbrzyskiego Biura Wystaw Artystycznych „Zamek Książ”, tu mieści się Instytut Naukowo-Badawczy oraz Centrum Europejskie³⁸.

Architektura dawnych, zabytkowych budynków świadczy o przeszłości historycznej miasta, jest świadectwem codziennego życia jego mieszkańców. Znaczącymi instytucjami w mieście są Powiatowa i Miejska Biblioteka Publiczna oraz Galeria Książki, w strukturze której znajdujemy m.in. oddział zbiorów dla niewidomych³⁹. Wspomniana galeria jest również miejscem wystawowym. Jedną z prezentacji była wystawa poświęcona domowym relikwiom wałbrzyskich kresowiaków, zatytułowana *Pamiętki z Borysławia, Chodnicy, Drohobycza, Lwowa i okolic*.

Wałbrzych, podobnie jak Legnica, chociaż w znacznie mniejszym stopniu, był i nadal jest miejscem zamieszkiwanym przez mniejszości etniczne. Fakt ten generuje potrzebę podejmowania określonych działań mogących przyczynić się do podtrzymywania pozytywnych relacji pomiędzy reprezentantami poszczególnych grup etnicznych, nawet tych już mocno zasymilowanych. Działania podejmowane przez konkretne instytucje, stowarzyszenia przybierają różnorakie formy, np. spotkań, koncertów, wspólnych inicjatyw czy wystaw.

Inicjatywa zorganizowania wystawy, dla której punktem wyjścia są pamiętki, zbiory własne poszczególnych osób, spotkała się z dużym zainteresowaniem mieszkańców. Na apel organizatorów mieszkańcy chętnie przynosili przedmioty, zdjęcia potwierdzające ich tożsamość kulturową i etniczną, ukazujące ich wojenne i powojenne losy⁴⁰. Ta chęć podzielenia się z innymi mieszkańcami miasta swoją przeszłością, kulturą świadczy o potrzebie potwierdzenia swojej obecności w przestrzeni lokalnej społeczności, poprzez zaznaczenie własnej odrębności etnicznej, kulturowej, z drugiej zaś strony jest zaznaczeniem identyfikacji z tą przestrzenią, ze

³⁸ „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1.

³⁹ Ibidem, s. 7.

⁴⁰ „Dla wałbrzyszan, którzy wypożyczyli eksponaty na wystawę, tamte ziemie były rzeczywiście »krajem lat dziecinnych«. Większość z nich miała bowiem — kiedy po II wojnie światowej przesiedlano ich rodziny — ledwie kilka lub najwyżej kilkanaście lat. Dziś są aktywnymi członkami dwóch działających na terenie miasta towarzystw — Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej i Towarzystwa Miłośników Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich”. J. Czarnik: *Domowe relikwie wałbrzyskich Kresowiaków. „Pamiętki z Borysławia, Chodnicy, Drohobycza, Lwowa i okolic”*. „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1, s. 7.

środowiskiem. „Ekspozycja stała się szczególnym szkicem z życia codziennego mieszkańców polskich Kresów Południowo-Wschodnich”⁴¹.

W kontekście „stwarzania” wizerunku miasta, jego rewitalizacji, wypracowania potrzeby identyfikacji mieszkańców z przestrzenią ich życia, zorganizowano *I Triennale Fotografii Wałbrzyskiej*. Wystawa dostarczyła możliwości poznania twórczości wałbrzyskiego środowiska fotograficznego. Na fotografiach pojawiają się fragmenty miasta lub artyści, których twarze oddają emocje. Na wszystkich pracach pojawia się „wałbrzyski pierwiastek”. W pracach wałbrzyskich fotografików „bardzo często odnajdujemy echa wałbrzyskiego górnictwa i czasów uprzemysłowienia regionu”⁴². Fotografia wałbrzyska ma swoje tradycje, po latach został reaktywowany Wałbrzyski Klub Fotograficzny. We współczesnym świecie obraz ma niezwykłą siłę, może stąd tak wielkie zainteresowanie twórców i mieszkańców Wałbrzycha zorganizowaną wystawą, zwłaszcza że dotyczyła lokalnego środowiska, prezentującego przeszłość i współczesność miasta. Potwierdzeniem zainteresowania i szczególnego miejsca fotografii wśród mieszkańców miasta była osobna wystawa fotografii, słuchaczki Sudeckiego Uniwersytetu Trzeciego Wieku, zatytułowana *Wałbrzych widziany oczami seniorów*.

Przeszłość miasta stała się też przedmiotem artystycznych zainteresowań artysty fotografa, który na wystawie zorganizowanej w wałbrzyskim Muzeum Przemysłu i Techniki zaprezentował zdjęcia opatrzone wspólnym tytułem *Ludzie czarnego złota*, prezentujące portrety miejsca i człowieka. „Zestawił twarze wałbrzyskich górników z postindustrialną architekturą w stanie zupełnej ruiny, konfrontując przeszłość z teraźniejszością”⁴³.

Kolejną instytucją prowokującą ludzi do działania, promującą różne dziedziny sztuki, jest Wałbrzyski Ośrodek Kultury. Oferta placówki kierowana jest do mieszkańców wszystkich grup wiekowych. Obok stałych projektów realizowanych od lat pojawiają się nowe inicjatywy nawiązujące w swych zamierzeniach do wzmocnienia tożsamości lokalnej społeczności, zainteresowania kulturą regionalną, a także motywujące społeczność do indywidualnej aktywności. W strukturach ośrodka zainicjowano m.in. działalność Chóru Ziemi Wałbrzyskiej czy cykl spotkań autorskich *Osobowość wałbrzyska*, w ramach których prezentowane są indywidualności artystyczne zajmujące się różnymi dziedzinami sztuki⁴⁴.

⁴¹ Ibidem.

⁴² [B.a.]: *I Triennale Fotografii Wałbrzyskiej*. „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1, s. 9; J. Czarnik: *Domowe relikwie...*, s. 7.

⁴³ [B.a.]: *Fotografia 2000–2007*. „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1, s. 22.

⁴⁴ [B.a.]: *Wałbrzyski Ośrodek Kultury*. „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1, s. 10–11.

Znaczące miejsce wśród instytucji kulturalnych miasta zajmuje Filharmonia Sudecka. Powołana pod koniec lat czterdziestych ubiegłego stulecia była instytucją zaspokajającą potrzeby kulturalne nie tylko mieszkańców miasta, ale także całego regionu. Jednym z dyrektorów Filharmonii był znakomity polski dyrygent Józef Wiłkomirski. Filharmonia Sudecka przez cały okres swojej działalności artystycznej realizowała szeroki program, w którym było miejsce nie tylko na koncerty muzyki klasycznej, ale również spektakle operowe, festiwale muzyczne. W ramach popularyzowania muzyki, do programu włączane są również projekty prezentujące muzykę filmową i musicalową. Scena ta często zaprasza gości – solistów, dyrygentów z kraju i zagranicy⁴⁵.

Doceniając zaangażowanie, znaczenie, wielość i zasadność działań, realizowanych przez wspomniane instytucje kulturalne obecne w przestrzeni miasta, nie sposób nie wyróżnić działań realizowanych przez Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego. Placówka ta od ponad 40 lat towarzyszy mieszkańcom. Celem władz teatru było uczynienie z wałbrzyszan nie tylko systematycznych odbiorców dokonań tej sceny, ale zaktywizowanie ich do współpracy, współtworzenia konkretnych projektów, zwłaszcza jeżeli dotyczą one bliskiej im materii, to jest codziennego życia.

Teatr, jak wiele innych instytucji, doświadcza przeobrażeń artystycznych, strukturalnych, architektonicznych, czasem „wymuszonych” przez istniejące formacje polityczne, czasem powodowanych koniecznością wprowadzenia zmian repertuarowych, będących odpowiedzią na potrzeby środowiska, a czasem wynikających ze zmian osób zarządzających daną placówką i reprezentujących nowy nurt artystyczny. Bez względu na przyczyny dokonujących się przemian najważniejsze jest to, że następują, dając szansę zaistnienia sztuki w różnorodnych formach, zauważalnych przez mieszkańców.

Realizując przez lata klasyczny repertuar, także szkolny przeznaczony dla młodzieży, teatr zapewniał sobie frekwencję. Obecność na spektaklach zapewniały w minionych latach, wspomniane już przeze mnie, zbiorowe wyjścia organizowane przez ówczesne zakłady pracy.

Formuła ta, przyjęta przecież i w innych teatrach Polski, przez lata sprawdzała się, budując poczucie dobrze wypełnionej misji. Wraz z zaistniałymi zmianami, przeobrażeniom musiał się poddać teatr, by nadal móc istnieć na rynku społecznych potrzeb.

Już kilka lat temu władze teatru postawiły sobie zasadnicze pytania: jakim potrzebom ma odpowiadać i jakie ma być jego miejsce w mieście? Szukając odpowiedzi, postanowiono przeformułować swoją dotychcza-

⁴⁵ K. Swoboda: *Karnawał z Filharmonią Sudecką*. „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1, s. 17.

sową strategię, proponując widzom repertuar współczesny realizowany głównie przez młodych twórców reprezentujących niebanalne spojrzenie na sztukę teatralną. Nie oznacza to całkowitej rezygnacji z dramaturgii klasycznej, a tylko nowatorską inscenizację, czego przykładem może być sukces *Rewizora* Mikołaja Gogola, wystawiony w konwencji Polski lat siedemdziesiątych⁴⁶.

Wałbrzyski teatr — jak już wspomniałam — oprócz scenicznej działalności artystycznej realizuje szereg projektów okołoteatralnych. Zapoczątkowane w przeszłości przedsięwzięcia o charakterze cyklicznym wpisały się w kulturalny obraz miasta. Teatr prowadzi również działania edukacyjne, których adresatem jest młodzież, rozwijająca zainteresowania teatrem, muzyką, plastyką. Pozyskiwanie publiczności jest stałym celem teatru, który wdraża ten zamiysł zarówno poprzez atrakcyjny repertuar, jak i poprzez promocję wszelkiej działalności instytucji, przybierającej różne formy.

Potwierdzeniem jakości prezentowanej twórczości jest udział teatru w festiwalach i konkursach. Obecność wałbrzyskiej sceny, w minionych latach postrzeganej jako prowincjonalna, na festiwalowych imprezach skutkuje od kilku lat nagrodami i wyróżnieniami kierowanymi do reżyserów, aktorów i pozostałych twórców, dostrzegając wyjątkowe walory ich twórczości.

Uczestnictwo w konkursach krajowych i zagranicznych, wysokie oceny krytyki, a może przede wszystkim publiczności spowodowały, iż wałbrzyska scena zaistniała w świadomości Polaków, stając się jedną z czołowych scen Polski. Zasluga w tym nie tylko artystycznych wizji teatralnych twórców, ale, a może głównie tematyki odwołującej się bardzo często do lokalnej rzeczywistości⁴⁷.

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego uczestniczy w rozlicznych imprezach konkursowych organizowanych przez inne ośrodki; sam również organizuje imprezy, projekty teatralne, które w skali kraju stają się ogromnymi wydarzeniami. Mowa o zainicjowanych w 2003 roku *Pierwszych Dniach Dramaturgii* oraz towarzyszącym im *I Ogólnopolskie Forum Fotografii Teatralnej. Dni Dramaturgii*, będące swoistym eksperymentem teatru, zorganizowano przy wsparciu Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu, „dały naszym widzom możliwość poznania przykładów najnowszych propozycji teatralnych polskich i światowych. Sztuki były prezentowane w formie szkicu do spektaklu”⁴⁸.

⁴⁶ Na podstawie *Sprawozdania z działalności Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu*. Wałbrzych 2003, s. 1–2.

⁴⁷ Na podstawie sprawozdań z działalności Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu za lata 2003–2007.

⁴⁸ *Sprawozdanie z działalności Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu*. Wałbrzych 2003, s. 5.

Odbywające się równolegle *Forum*, w którym uczestniczyli znani fotograficy, stało się okazją do dyskusji nad specyfiką sztuki teatralnej. W ramach wspomnianych imprez, dokonano prezentacji sztuk dramatycznych, odbywały się spotkania i dyskusje z autorami i twórcami. Mieszkańcy mieli okazję uczestniczyć w próbach czytanych, ponadto odbywały się wernisaże wystaw fotografii m.in. mieszkańców Wałbrzycha.

Kolejnym wydarzeniem w wałbrzyskiej przestrzeni kulturalnej (2003 rok) był festiwal teatralny *II Wałbrzyskie FANABERIE Teatralne*. Publiczność miała okazję zapoznać się ze zróżnicowanym programem festiwalu, w ramach którego prezentowane były nie tylko spektakle teatrów z różnych miast Polski, ale też koncert plenerowy na parkingu supermarketu, pokaz multimedialny w dawnej łaźni Kopalni Thorez. W programie *FANABERII* znalazły się również m.in.: lekcje czytania poezji, wykład — spektakl przygotowany przez Wojciecha Siemiona głównie dla młodszej widowni.

Innym przykładem działalności teatralnej jest funkcjonowanie Warsztatów Terapii Zajęciowej, w ramach których przygotowano spektakl, obecny w finale Ogólnopolskiego Festiwalu Twórczości Artystycznej Osób Niepełnosprawnych w Krakowie.

Zróżnicowany program *FANABERII*, a także udział czynny i bierny mieszkańców Wałbrzycha, spowodował zainteresowanie szerokiego grona mieszkańców miasta, a także zainteresowanie innych ośrodków ciekawą formułą popularyzującą sztukę teatralną w różnych środowiskach. Zaangażowanie teatru, nie zawsze w wymiarze artystycznym, w społeczno-kulturalne funkcjonowanie miasta wyraża się również w gotowości do udostępnienia budynku i zaplecza teatru potrzebnych do realizacji różnorodnych form aktywności środowiska. Kolejnym obszarem aktywności wałbrzyskiego teatru są działania parateatralne, w ramach których prowadzone są warsztaty teatralne dla młodzieży, konkursy literackie, lekcje teatralne.

Odbywające się systematycznie od 2002 roku *FANABERIE* wzbogacono w 2006 roku o projekt zatytułowany: *WAŁBRZYSKI pomost TEATRALNY, czyli prezentacje Mistrzowskich Spektakli Dolnego Śląska*. Ta wspólna impreza stała się świętem artystycznym w mieście, dodatkowo aktywizując mieszkańców oraz promując sztukę w przestrzeni codzienności⁴⁹. W 2007 roku przedstawieniem Przemysław Wojcieszka *Ja jestem zmartwychwstaniem* zainaugurowano działalność nowo wybudowanej Sceny Kameralnej.

„Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu od pięciu sezonów [właściwie od ośmiu — T.W.] konsekwentnie realizuje swoje założenia programowe, wprowadzając na scenę spektakle podejmujące żywy dialog z publicznością. Nieobojętny na najważniejsze problemy współcze-

⁴⁹ Sprawozdanie z działalności Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Wałbrzych 2006, s. 6.

snego świata, koncentruje uwagę przede wszystkim na tym, co lokalne i bliskie. Teatr, tworzony z myślą o miejscu, w którym działa. Towarzysząca Teatrowi od pięciu [ośmiu — T.W.] lat zasada AMA (Aktualny — Mądry — Atrakcyjny) sprawdza się doskonale w kolejnych sezonach...”⁵⁰.

Prezentując działania realizowane przez wałbrzyski teatr, nie sposób nie wspomnieć o inicjatywie grupy osób — *Cieni Teatru* — w sposób szczególny zainteresowanych funkcjonowaniem teatru, nie tylko na lokalnym rynku, którzy powołali gazetę „Nieregularnik TEATRALNY”. Pismo funkcjonujące od 2003 roku zawiera teksty opisujące, komentujące, informujące o tym, co dzieje się w teatrze i poza teatrem.

* * *

Prezentując wybrane propozycje z oferty kulturalnej poszczególnych środowisk — Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha — chciałam pokazać, że miasta te, nadal postrzegane przez wielu li tylko jako obszary gospodarczo-społecznej degradacji, funkcjonują dziś odmiennie niż kilkanaście lat temu. Trudna kondycja ekonomiczna tych środowisk, doświadczanie negatywnych skutków przemian nie jest jedynym wizerunkiem miasta. Mimo zdiagnozowanych problemów funkcjonuje i stale się rozwija sfera kultury. Różnorodność ofert kulturalnych, zainteresowanie mieszkańców wyrażające się w biernym i czynnym udziale w realizowanych projektach dowodzi, iż kultura/sztuka są potrzebne w przestrzeni miasta. Wszystkie działające instytucje kulturalne, wytwory kultury, tworzą zintegrowaną sieć zaangażowaną w całokształt oddziaływań rewitalizacyjnych w poszczególnych miastach. Poza tym stały rozwój różnych form w zakresie kultury świadczy o kondycji miasta, jego mieszkańców i ich zaangażowaniu w budowaniu pozytywnego wizerunku miasta. Stan kultury, aktywność poszczególnych instytucji kulturalnych świadczy o rozwoju świadomości mieszkańców dostrzegających szereg możliwości „tkwiących” w sztuce, po które na co dzień można sięgnąć. Wreszcie kultura/sztuka w realny sposób może przyczynić się do budowy poczucia wartości w obszarze indywidualnym i społecznym, co obserwuje się w opisywanych środowiskach, głównie za sprawą działających tam teatrów.

⁵⁰ Sprawozdanie z działalności Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Wałbrzych 2007, s. 1.

Uczestnictwo społeczności lokalnej w projektach teatralnych Teatr jako narzędzie rewitalizacji społecznej na obszarach wybranych miast

Wieloaspektowe zróżnicowanie polskiego społeczeństwa, znaczący repertuar zagrożeń, utrata poczucia stabilizacji i bezpieczeństwa, ujawniające się trudności adaptacyjne oraz obawy związane zarówno z nie zawsze okrzepłą i wyjaśnioną (nazwaną i zrozumianą) przeszłością, jak i wynikające z niewiedzy, braku doświadczenia, pozwalające na sprawne zaistnienie w realiach współczesności, powodują nazbyt często obniżenie poziomu aspiracji życiowych, w tym zwłaszcza edukacyjnych i kulturalnych. To z kolei sprzyja obniżeniu standardu życia oraz zogniskowaniu wokół wartości, przedmiotów osób realizujących podobny scenariusz zorientowany zasadniczo na przetrwanie. Przywołana sytuacja obecna jest w każdym środowisku lokalnym, także Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha, czyli w środowiskach mocno doświadczonych przez dokonujące się przemiany.

Wobec tego priorytetem winny być działania mające doprowadzić do społecznej rewitalizacji wspomnianych miast. Realizowane działania będą skuteczne przy założeniu, że społeczność lokalna zaprezentuje gotowość do partycypacji, współuczestniczenia w propozycjach zaaranżowanych przez konkretne osoby, a także instytucje działające w środowisku. Zamysł partycypacji w procesie społecznej rewitalizacji winien dotyczyć całej społeczności lokalnej, z uwzględnieniem owego umownego podziału na publiczność, odbiorców kultury oraz jej zawodowych kreatorów, twórców. Każda z tych grup w określonym, nieco odmiennym charakterze, uczestniczy w tym procesie, tworząc swoisty system (sieci) rewitalizacji. Można go porównać z profilaktycznymi programami nowej generacji, które „koncentrują się przede wszystkim na stwarzaniu możliwości do działania dla poszczególnych jednostek i całej lokalnej społeczności”⁵¹.

W każdym z przywołanych miast funkcjonuje szereg placówek, głównie kulturalnych, zachęcających do korzystania z oferowanych propozycji. Wśród nich coraz częściej pojawiają się formy angażujące osoby do współkreowania przestrzeni. Szeroko rozumiana przestrzeń kulturalna poszczególnych środowisk, wyrażająca się w aktywności instytucji kulturalnych, propozycjach kierowanych do społeczeństwa umożliwia, przy założeniu chęci partycypacji lokalnej społeczności, wykreowanie pewnych zmian. Poszukując odpowiedzi, można odwołać się m.in. do refleksji Dzierżymira

⁵¹ Z. Gaś: *Profilaktyka uzależnień*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1993, s. 32.

Jankowskiego, który zauważa — w kontekście zmian zachowań kulturalnych — „Ta zmiana nie dokona się za sprawą jakiejś jednej strategii działalności kulturalnej, np. animacji społeczno-kulturalnej, »niekierowanej« edukacji kulturalnej, upowszechniania kultury realizowanego wedle jakiegoś jednego modelu. Jest ona natomiast możliwa przy zastosowaniu wielu strategii [...]. Działalność kulturalna, jeśli ma sprostać różnorodnym wyzwaniom współczesności i zaspokajać oraz rozwijać różne potrzeby i aspiracje, musi sama być zróżnicowana programowo i formalnie, stosować różne metody i tworzyć liczne sytuacje o rozmaitych charakterystykach pod względem treści [...]”⁵².

Biorąc pod uwagę wybrane środowiska badawcze Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha, na podstawie materiałów źródłowych, wywiadów oraz bezpośredniej obserwacji rzeczywistości, można wysnuć tezę, iż mieszkańcy poszczególnych miast mają dobre warunki, możliwości — uwzględniając funkcjonujące instytucje kulturalne, projekty i działania realizowane przez różne struktury — do zaspokojenia indywidualnych potrzeb kulturalnych. W przestrzeniach miast, będących obiektem analiz, miejsce szczególne zajmuje teatr. Funkcjonując obok innych instytucji kulturalnych, w każdym z miast, stał się w ostatnich latach ich symbolem. Zasadniczym powodem niezwyklej ekspozycji teatru w tych środowiskach był pomysł twórców, by zainteresować mieszkańców tą dziedziną sztuki, nie tylko jako biernych widzów, ale by wzbudzić w nich potrzebę szeroko rozumianej aktywności. Idea ta mogła się powieść tylko przy założeniu zmiany repertuarowej, uwzględniającej rzeczywistość i potrzeby środowiska oraz przy zastosowaniu odpowiednich form, środków umożliwiających dotarcie sztuki teatralnej do wszystkich grup społecznych. W zamysłach twórców poszczególnych (trzech) scen, było zaaranżowanie takich działań — również około-teatralnych, które spowodowałyby zainteresowanie mieszkańców swoim miastem, przestrzenią, w której mogą bezpiecznie żyć, a tym samym afirmować poczucie wspólnoty i współodpowiedzialności.

W każdym z wymienionych miast są to początki takiego ukierunkowania aktywności artystyczno-społecznej teatru, ale już one pokazują chęć partycypacji — w różnych jej aspektach — lokalnej społeczności oraz pozytywne, widoczne skutki takich działań. Teatr stał się, w tych środowiskach, wyrazicielem społecznych oczekiwań, komentatorem i ilustratorem rzeczywistości oraz areną pozwalającą na zaistnienie — milczące czy dzielące się refleksją — ale dające szansę bycia zauważonym i potrzebnym. Taki teatr w społeczności jest identyfikowalny, potrzebny i — co najważniejsze —

⁵² D. Jankowski: *Bogdan Suchodolski o upowszechnianiu i uspołecznieniu kultury*. W: *Profesor Bogdan Suchodolski. Jego filozofia, myśl pedagogiczna i działalność*. Red. I. Wojnar, H. Kwiatkowska, Z. Kwieciński. Warszawa—Toruń: Wydawnictwo „Edytor” s.c., 1996, s. 115.

„należący” do mieszkańców danej przestrzeni, podejmujący dyskurs korespondujący z ich doświadczeniami i czasem społecznym. Jak zauważa Jan Kosiński, znakomity scenograf, teoretyk teatru: „Niedobry to teatr, który traktuje swojego widza jak idiotę i odmawia mu prawa do współtwórczości”⁵³.

Analizując formułę poszczególnych teatrów, ich repertuar i działania okołoteatralne, trudno nie dostrzec owych warunków, możliwości, jakie poszczególne sceny stwarzają lokalnej społeczności do zaangażowania się — w różnym wymiarze — w realizowane projekty, które, nawet przy zachowaniu dość biernej postawy, przyczyniają się realnie do rewitalizacji społecznej środowiska.

Każde miejsce (przestrzeń) ma nie tylko walor pedagogiczny, ale nade wszystko humanistyczny. Miejsca (przestrzenie) nie istnieją bez znaczeń, jakie nadają im podmioty, które również nie istnieją poza miejscami i znaczeniami, które je tworzą. Efektem tej wzajemnej potrzeby istnienia są relacje, jakie wytwarzają się w układzie człowiek — miejsce (przestrzeń)⁵⁴. A ponieważ teatr jest elementem danego miejsca, przestrzeni, a człowiek jest elementem teatru — czy to w sensie symbolicznym czy realistycznym, to układ, określona wzajemność pomiędzy teatrem a człowiekiem wydaje się oczywista. Istnienie tego układu wymaga działania. Jak zauważa Barbara Skarga, wielu woli „dostrzegać istotę człowieka nie w rozumie, lecz w działaniu. *Homo Faber*. Człowiek się rodzi, gdy zaczyna coś robić, gdy chwyta za narzędzie [...]. Jego wiedza zrodziła się z potrzeby działania, z konieczności przystosowania całego swego otoczenia do własnych potrzeb. [...] August Comte pisał: wiedzieć, by przewidywać, przewidywać by działać. W rezultacie tak pojętej istoty człowieka i jego zadań cała wiedza ludzka zmieniła się w zbiór recept skuteczного postępowania”⁵⁵.

Kategoria *homo faber* identyfikuje się z pojęciem *homo socialis*. „Nie ma człowieka poza społeczeństwem. To społeczeństwo jest jego naturalnym środowiskiem, to dzięki niemu człowiek kształtuje się, uczy, mówi i myśli. Ten kto pozostaje poza nim, jest pozbawiony człowieczeństwa”⁵⁶. Teza ta nie ulega wątpliwości, ważne jest natomiast określenie relacji, porozumienia, jakie łączy jednostkę ze społeczeństwem; istotne jest, jakie działania należy podjąć, by owe relacje były obustronnie użyteczne, zwłaszcza w perspektywie dynamiki i różnorodności zmian, jakich człowiek doświadcza.

⁵³ J. Kosiński: *Kształt teatru*. Warszawa: PIW, 1984, s. 170.

⁵⁴ M. Mendel: *Pedagogika miejsca i animacja na miejsce wrażliwa*. W: *Pedagogika miejsca*. Red. M. Mendel. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, 2006, s. 32.

⁵⁵ B. Skarga: *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, 2007, s. 31–32.

⁵⁶ Ibidem, s. 33.

Zygmunt Bauman, dostrzegając ten permanentny proces (zmian), mówi: „Wiele wyznaczników współczesnego życia przyczynia się do obezwładniającego poczucia **niepewności**: wpływają one na obraz przyszłości świata jako takiego oraz przyszłości świata prywatnego, »Świata w zasięgu ręki«, jako zjawiska w istocie nieokreślonego, wymykającego się spod kontroli, a przez to — przerażającego; i na przeczucie, że aktualne, znane już ramy działania nie zachowują się w tym kształcie na tyle długo, by umożliwić poprawne wyliczenie skutków własnego działania... Żyjemy dzisiaj, by posłużyć się pojęciem zapożyczonym od Markusa Doela i Davida Clarke’a, w atmosferze **wszechobecnego strachu**”⁵⁷.

Poczucie niepewności, wzrastającego zagrożenia powoduje chęć powrotu do kategorii „wspólnota”, nawet jeżeli dzisiaj miałoby ono podlegać pewnej (logicznej) reinterpretacji, to i tak strach każe nam szukać wspólnoty, budować ją. Znaczenie wspólnoty podkreśla Bauman, który wskazuje, że „Powinnością członków wspólnoty jest pomoc wzajemna, mamy więc prawo się spodziewać, że pomoc, której potrzebujemy, nadejdzie. [...] Któż nie chciałby żyć wśród przyjaznych i życzliwych ludzi, którym można zaufać i na których słowach i czynach można polegać? Zwłaszcza w naszych uszach wspólnota mile dźwięczy — w uszach ludzi, którym przyszło żyć w bezwzględnych czasach, czasach konkurencji i powszechnego dowodzenia swoich nad innymi przewag”⁵⁸.

Wspólnota nie jest nam dana, trzeba ją stopniowo wypracować, ukształtować, by spełniała zamierzone funkcje. Jeżeli mają ją tworzyć mieszkańcy danej przestrzeni (miasta), to poza świadomością zasadności jej istnienia muszą prezentować odpowiednie zaangażowanie, wykazywać aktywność w procesie jej tworzenia. Jak zauważał Bogdan Suchodolski: „Społeczeństwo nie może dzielić się na tych, którzy pracują, żyją w ubóstwie i nie korzystają z dóbr życia oraz na tych, którzy są bogaci i korzystają z nich ślepo i naiwnie. Muszą jeszcze istnieć ci, którzy rozumieją i tworzą”⁵⁹. Myśl znakomitego pedagoga, mimo upływu lat, pozostaje aktualna. I chociaż we współczesnych środowiskach naszego kraju podziały społeczne nadal istnieją, to jednak zmieniły się uwarunkowania, możliwość dostępu do wspomnianych dóbr. Kwestią odrębną jest chęć i umiejętności powszechnego korzystania z nich. Konteksty społeczeństwa stymulującego refleksyjność sprzyjają twórczości. Jednocześnie jednak — jak wskazuje Z. Bauman — podstawową rolę, jaką jednostka realizuje w ponowoczesności, jest

⁵⁷ Z. Bauman: *Zindywidualizowane społeczeństwo*. Tłum. O. i W. Kubińscy. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2008, s. 106.

⁵⁸ Z. Bauman: *Wspólnota*. Tłum. J. Margański. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008, s. 7.

⁵⁹ B. Suchodolski: *Uspołecznienie kultury*. Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski, 1947, s. 27–28.

rola konsumenta. Konsumpcję interpretuje się jako aktywność, kreowanie, będące środkiem kreowania tożsamości — a zapewne również interpretuje się ją w kategoriach swoistego wyrażania „twórczości” indywidualnej. Z kolei Ulrich Beck wskazuje, że strategie przeciwne — „bojkot konsumencki” jest działaniem refleksyjnym, twórczym, należącym do strategii „przeciwwładzy” i oporu. Aktywność artystyczna, teatr jest środkiem, który zawiera silny potencjał sprzyjający rozwijaniu podmiotowości, postaw refleksyjnych, stwarza szansę swoistego „wyjścia” jednostki poza dezindywidualizujący kontekst tłumu, reklamy, stereotypów.

Uwzględniając poczynione uwagi, dotyczące kondycji społeczno-ekonomicznej i kulturalnej poszczególnych miast, istniejących zagrożeń, dostrzegając ponadto istotną rolę i miejsce wspólnoty w lokalnych społecznościach, mając świadomość, jak ważną i wieloraką rolę w codziennej egzystencji ludzkiej może pełnić (i pełni) kultura, pragnę zaprezentować przykłady włączenia się (zaangażowania) teatrów w rzeczywistość społeczności lokalnych poszczególnych miast, którego rezultatem jest zróżnicowana forma uczestnictwa osób indywidualnych i grup społecznych.

Istnienie teatru jest wpisane w przestrzeń miasta, jest to związek w pełni naturalny, „bez którego »publiczność« — owo zejście się razem ludzi powiązanych aktem sądzenia i interpretowania — jest nie do pomyślenia. Od samego początku historia teatru była częścią historii miasta, aktywności *par excellence* obywatelskiej. Przed świadkami — widzami teatr przedstawiał świat [...] prezentacja owa przyjmowała formę **zdarzenia**, zdarzenia dyskursywnego [...]. Jak samo miasto, teatr był od samego początku wylęgarnią demokracji, czy też dokładniej mocnym oparciem dla demokratycznego społeczeństwa, które miało nadejść; takiego rodzaju społeczeństwa, gdzie różne dyskursy spotykają się, zderzają, wchodzą w interakcje, splatają się, by w końcu objawić się jako wzbogacone, odmłodzone, wzmacnione — z większą niż przedtem skłonnością i ochotą do przyszłych spotkań”⁶⁰.

Ta formuła uczestniczenia i współtworzenia społeczeństwa demokratycznego przez teatr, tak mocno akcentowana w odległej przeszłości, winna być na nowo odczytana i zastosowana w realiach współczesności. Dawne wartości sztuki teatralnej wydają się nabywać nowej jakości i znaczenia, zwłaszcza że chyba nigdy wcześniej przekaz sceniczny nie był tak bezpośredni jak obecnie, próbując odwołać się do codziennego ludzkiego doświadczenia⁶¹. „Właśnie teraz ma miejsce to, co Goethe [...] nazwał *Wahlverwandschaft*. Owo »powinowactwo z wyboru« zachodzi między strukturami zdarzenia teatralnego i strukturą epizodów, w które rozsypuje

⁶⁰ Z. Bauman: *O miejscu teatru w ponowoczesnej sztuce*. W: *Teatr w miejscach nieteatralnych*. Red. J. Tyszk. Warszawa: PIW, 2001, s. 24.

⁶¹ Ibidem.

się życie ponowoczesnego człowieka. Można pokusić się o twierdzenie, że teatr, bardziej niż wszystkie inne rodzaje sztuki, jest naturalnie, organicznie czy wręcz faktycznie »sztuką ponowoczesną«⁶². Owo ujawnienie rzeczywistości, we współczesnym teatrze jest bodaj najważniejsze. „Rzeczywistość teatralna odsłania ową rzeczywistość ukrytą; mówi prawdę o egzystencji — prawdę, której ponowoczesny człowiek potrzebuje po to, by przyjrzeć się badawczym okiem owej odpowiedzialności, która przyszła wraz z wolnością [...]. Teatr jest publicznym pokazem owej odpowiedzialności, która tkwi w samych już okolicznościach przebywania razem w jednym wspólnym miejscu [...]»⁶³.

Odpowiedzialność jest postawą wobec siebie i innych, postawą wymagającą, korygującą, wyrażającą się najlepiej w działaniu. W niniejszym opracowaniu podjęto próbę dokonania analizy oraz opisu potrzeb rewitalizacyjnych oraz możliwości ich realizacji w kontekście trzech miast: Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha, traktując je — w nawiązaniu do podejścia metodologicznego proponowanego przez W.J. Goode’a i P.K. Hatta⁶⁴ — jako swoiste indywidualne przypadki przestrzeni realizowania własnych biografii przez żyjących w ich kontekście ludzi. Uwzględniono ponadto kondycję przestrzeni miejskiej, warunki ekonomiczno-społeczne, znaczące wydarzenia historyczne, które bezpośrednio przyczyniły się do obecnego kształtu miasta (miast). Dodatkowo dysponując wiedzą dotyczącą priorytetowej roli, jaką w każdym z miast odgrywa teatr, oraz zakresu jego działalności, podjęłam próbę przedstawienia funkcji, jakie współcześnie pełnią te instytucje w przestrzeni miast oraz udziału lokalnej społeczności w projektach, propozycjach przez nie oferowanych, wreszcie obecnych i możliwych skutków owego porozumienia, jakie występuje między teatrem a społecznością, zorientowanego na realizację wspólnego celu — rewitalizację społeczną⁶⁵.

Posługując się pojęciem „partycypacja”, oznaczającym uczestnictwo i współdziałanie, należy uwzględnić jego trzy podstawowe aspekty. Otóż uczestnictwo może oznaczać samą przynależność do danej grupy, społeczności, struktury, która to przynależność może się wiązać z pewnymi skutkami, niebędącymi rezultatem aktywności osób prezentujących ten typ partycypacji. Nawet jeżeli nie obserwujemy w tym przypadku konkretnej aktywności, to sam fakt akceptacji pewnych pomysłów, dostrzegania ich słuszności może być poczytany za rodzaj zaangażowania. W drugim przy-

⁶² Ibidem, s. 24–25.

⁶³ Ibidem, s. 25.

⁶⁴ W.J. Goode, P.K. Hatt: *Monograficzne badania terenowe*. W: *Metody badań socjologicznych*. Wybór, oprac., wstępem i przypisami opatrzył S. Nowak. Warszawa: PWN, 1965.

⁶⁵ Zobacz elementy wskazywane jako typowe zmienne uwzględnione w monograficznych badaniach terenowych przez W.J. Goode’a i P.H. Hatta w: *Metody badań socjologicznych*...

padku jednostka, grupa może reprezentować tzw. partycypację ideacyjną, która stanowi identyfikację z grupą (inną społecznością). Poczucie przynależności oraz identyfikacji generuje rozwój więzi społecznych, rozwijanie i utrwalanie tożsamości, a także rozwija współodpowiedzialność za osoby tworzące grupę, z którą się identyfikujemy. Z kolei partycypacja aktywna (działaniowa) to włączenie się do zainicjowanych zadań realizowanych przez grupę⁶⁶.

Wydaje się, że najbardziej pożądanym typem uczestnictwa to partycypacja działaniowa, postawa wyrażająca się w praktycznym zaangażowaniu jednostki w architekturę zadań, potrzeb. Praktyka codzienna, wielość problemów, jak również udział instytucji kulturalnych w życiu codziennym ukazują, iż jakkolwiek najważniejsza jest partycypacja działaniowa, to również dwa pozostałe typy są niezwykle istotne. Bycie częścią danej zbiorowości, poczucie przynależności do zespołu, wreszcie identyfikacja wyrażająca się początkowo w nabywaniu wiedzy, a także akceptacji danego zjawiska, z czasem może przerodzić się w aktywność własną. Można tu nawiązać do założeń koncepcji aktywizacji społeczności lokalnych, pracy socjalnej.

Rozważając zagadnienie partycypacji lokalnej społeczności, myślę w równej mierze o twórcach teatralnych realizujących w konkretnych miastach swoje projekty oraz pozostałych mieszkańców, tworzących lokalną wspólnotę. Zróznicowana może być (jest) tylko ich rola inicjująca wszelką aktywność skutkującą społeczną rewitalizacją. Dokonując z kolei analizy tekstów, materiałów źródłowych, można zauważyć, iż w każdym z badanych miast występują wspomniane trzy typy partycypacji, tyle że w zróznicowanej konfiguracji. Działania poszczególnych teatrów, przybierające różnorodną formę, zarówno spektakli prezentowanych na scenie teatru, jak i projektów teatralnych realizowanych w przestrzeniach nieteatralnych czy form festiwalowych lub okołoteatralnych, edukacyjnych, w podstawowym założeniu są ukierunkowane na włączenie się w życie codzienne mieszkańców, udostępniając sobie — sztukę teatralną, pozwalając im zaistnieć w realizowanych projektach, poznać potrzeby i oczekiwania tej społeczności, sprawić, by zaistniało poczucie identyfikacji lokalnej społeczności z teatrem, by ludzie uwierzyli, iż teatr ma siłę oddziaływania.

Wskazując na konkretne przykłady działalności teatralnej wspomnianych miast, wyrażam nadzieję, iż mimo często spotykanych opinii, sztuka teatralna nie jest wartością (bytem) endemiczną.

Marek Krajewski zauważa że: „Sztuka może stać się istotna i zazwyczaj taką się staje najczęściej w sytuacji kryzysowej, kiedy zagrożony jest istniejący ład lub jego postrzeganie w świadomości jednostek. Z takiej per-

⁶⁶ Zob. A. Surdej: *Partycypacja*. W: *Encyklopedia socjologii*. Red. H. Domański [i inni]. T. 3. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2000, s. 83.

spektywy świat artystyczny i produkowane przez niego dobra jawią się jak rezerwowo »magazyn« sensu i wartości. Na co dzień rzadko z niego korzystamy, ale zawsze pamiętamy o jego istnieniu, wiemy, że w razie potrzeby możemy do niego sięgnąć. Sztuka przestała być istotna społecznie⁶⁷. Trudno nie zgodzić się, w pewnym zakresie, z niniejszą opinią, obserwując codzienną rzeczywistość, ale trudno też nie dostrzegać zainteresowania sztuką określonych środowisk, *casus* teatrów Legnicy, Nowej Huty, Wałbrzycha.

Na przykładzie działalności teatrów poszczególnych miast spróbuję przedstawić ich formy, funkcje i możliwości ukazujące teatr jako element codzienności, instytucję partycypującą w procesach rewitalizacji poszczególnych środowisk.

Wybrane przykłady partycypacji lokalnej społeczności w projektach teatralnych inicjowanych w Legnicy

Funkcjonujący w mieście od XIX wieku Teatr im. Heleny Modrzejewskiej na skutek doświadczeń historycznych i politycznych rozstrzygnięć przechodził różne koleje, był sceną niemiecką, był przykładem teatru mieszczańskiego, przez pewien okres był sceną dla żołnierzy radzieckich. Po odzyskaniu go przez polskie władze, dyrekcja próbowała określić jego tożsamość, wyznaczyć kierunek działania, rozwoju. Poszukiwania określonej formuły trwały do momentu zaistnienia, na początku lat dziewięćdziesiątych, nowego dyrektora, który konsekwentnie i skutecznie wypracował formułę sceny legnickiej, kreśląc obszar zainteresowań twórczych, skupiających się na wprowadzeniu teatru w przestrzeń miasta, w zróżnicowane środowiska społeczne.

Teatr ów, obok realizowanych funkcji kulturalnych, aktywnie uczestniczy w życiu miasta poprzez włączanie się w społeczne obszary jego egzystencji. To zaangażowanie społeczne przyczynia się do poznania bogatej historii miasta, stanowi próbę pomocy społeczeństwu w procesie identyfikacji z przestrzenią, w której żyje, jest instrumentem edukacji, wychowania, kształtowania postaw społecznie pożądanych. Dąży do tego, by ludzie doświadczający braku poczucia własnej wartości zostali docenieni, by sami dostrzegli swoją wartość, swój potencjał i możliwości dokonania zmian w życiu. W konsekwencji ma spowodować poprawę relacji międzyludzkich oraz umożliwić wspólne życie w zróżnicowanej kulturowo i etnicznie przestrzeni.

⁶⁷ M. Krajewski: *Sztuka jako praktyka społeczna. Miejsce instytucji świata artystycznego w społecznej rzeczywistości*. „Kultura i Społeczeństwo” 1995, nr 1, s. 63.

Początek lat dziewięćdziesiątych to czas zaistnienia, w dramaturgii polskiej i europejskiej, doraźnej problematyki społecznej i patologii. To czas naruszenia obyczajowego i estetycznego tabu, przez co twórczość teatralna jest użytkowana w codziennej rzeczywistości — na ulicy, podwórku, w barze⁶⁸.

Dotychczasowy teatr dramatyczny, chcąc odwołać się do określonej sytuacji, rzeczywistości, stał się nagle teatrem interwencyjnym, przedstawiając tematy z codziennego życia bez użycia metafory, mówiąc i nazywając wprost sytuacje, zachowania wypełniające daną przestrzeń. „Zaangażowany w problemy społeczności lokalnych — blokowisk, środowisk ludzi bezrobotnych, konkretnych miast [choćby Legnicy czy Wałbrzycha — T.W.] sadowi się na granicy sztuki i publicystyki [...]. Osadzenie w rzeczywistości sprawia, że tematem sztuki staje się często zdarzenie autentyczne [...]”⁶⁹. Słusznie zauważa Marian Golka: „sztuka nie jest niczym odrębnym od życia społecznego [...]”⁷⁰. Przeciwnie, można powiedzieć, że sztuka jest integralną jego częścią.

Poszukując tematów w rzeczywistości, teatr po latach zamknięcia w budynkach teatralnych na nowo został przywrócony do swojego naturalnego środowiska — przestrzeni otwartych, adaptując na swoje potrzeby ulice, opuszczone budynki, podwórka⁷¹. Sale teatralne opuszczał również Juliusz Osterwa, akcentując tym samym idee etyczne i społeczne w swojej twórczości⁷².

Kulturalno-społeczne inklinacje spowodowały, że dyrektor legnickiego teatru „opuszczał” budynek teatru. „Wychodziliśmy z budynku, aby zaciekawić, zaintrygować, z wyjścia na spektakl uczynić — powiedzmy — fakt społeczny, wyprawę rodzinną, wycieczkę do starej hali fabrycznej, dawnych koszar. Te miejsca najczęściej były dotąd legniczantom kompletnie nieznane”⁷³. Ta niechęć do artystycznego kłamstwa — jak nazywa to Jacek Głomb — była inspiracją do zrealizowania pozascenicznych projektów np. *Pasji*. Była to realizacja potrzeby rozmawiania na określone tematy poza

⁶⁸ M. Karasińska: *Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 2: *Świat w teatrze*. Red. M. Karasińska, G. Leszczyński. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 2007, s. 33.

⁶⁹ Ibidem, s. 33.

⁷⁰ M. Golka: *Socjologia sztuki*. Warszawa: Centrum Doradztwa i Informacji Difin, 2008, s. 245.

⁷¹ J. Ostrowska: *Teatr — ulica — plener. Pustka*. W: *Teatr — przestrzeń — ciało — dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*. Red. M. Gołaczyńska, I. Guszpit. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, s. 69–70; zob. M.A. Carlson: *Performans*. Tłum. E. Kubikowska. Warszawa: PWN, 2007, s. 260–262.

⁷² I. Gall: *Pisma o teatrze*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1993, przytaczam za: J. Ostrowska: *Teatr — ulica...*, s. 71.

⁷³ J. Głomb: *Teatr w ruinach*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35, s. 120.

budynkiem teatru. „To gdzieś wtedy, w czasie podróży, zrodził się pomysł na »prawdziwe opowieści w prawdziwych miejscach«. Na tożsamość historii opowiadanej z miejscem, gdzie opowiadamy”⁷⁴.

W niniejszej pracy szczegółowej analizie poddano treści spektakli: *Ballada o Zakaczawiu*, *Made in Poland* oraz *Łemko*. Są to sztuki silnie korespondujące z historią, tradycjami i obyczajowością lokalną, ale także nawiązujące do unikalnych problemów człowieka, takich jak poszukiwanie tożsamości, pragnienie kreowania wspólnoty, problemy adaptacji do nowych warunków społecznych. Tak powstała m.in. *Ballada o Zakaczawiu*. Spektakl grany w nieczynnym Domu Kultury „Kolejarz”. „Kolejarz to serce Zakaczawia, o którym spektakl opowiada, nie było więc wyboru, jeśli wierzy się w hasło »prawdziwe opowieści w prawdziwych miejscach«”⁷⁵.

Nadawanie symboliki przestrzeni miasta, wykorzystywanie istniejącej symboliki, odnoszenie się (w realizowanym procesie rewitalizacji) do tradycyjnych dla danej społeczności miejsc, znaczeń, rytuałów to rozbudzanie sentymentów sprzyjających integracji społecznej⁷⁶. Dyrektor legnickiej sceny postanowił udowodnić mieszkańcom, że żyją w mieście wyjątkowym. „Takiego splotu kultur i historii nie ma nigdzie. To miasto niemieckie z krwi i kości, tu bogaci Niemcy osiadali na emeryturze. Potem Rosjanie zrobili z niego punkt dowodzenia wojskami Układu Warszawskiego, tu było międzyrządowanie między Moskwą a Paryżem. Tu akcja »Wisła« przegnała Ukraińców i Łemków. Przyszli Cyganie i Grecy. Żydzi, repatrianci ze Wschodu mieli tu swój amatorski teatr, towarzystwo społeczno-kulturalne. Historia Legnicy to żywy materiał dla teatru”⁷⁷.

Egzemplifikacją zamysłów twórców legnickiej sceny są wspomniane projekty teatralne. Spektakle te stanowią kategorię dyskursu kreującego przestrzeń symboliczną danej przestrzeni. Wszystkie obejmują niemal tożsame elementy stanowiące sieć problemów doświadczanych przez lokalną społeczność. Zasadniczą kwestią prezentowaną we wspomnianych projektach jest przestrzeń/miejsce, w którym bohaterowie (mieszkańcy) żyją oraz związek losów bohaterów z historią. Spektakle ujawniają status społeczny bohaterów, ich życiowe doświadczenia oraz sposoby rozwiązywania doświadczanych problemów, czyli stylu adaptacji do sytuacji problemowej. Przedmiotem analizy, w poszczególnych przedstawieniach, jest proces wychowania. Ponadto każdy z realizowanych projektów przyniósł określone efekty przyjętej strategii działania, wyraża-

⁷⁴ Ibidem, s. 121.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Zob. E. Durkheim: *Elementarne fazy życia religijnego*. Tłum. A. Zadrożyńska. Warszawa: PWN, 1990.

⁷⁷ A. Kyzioł: *Piąta władza*. „Polityka” 2005, nr 39, s. 72–73 — fragment wypowiedzi Jacka Głomba, dyrektora legnickiego teatru.

jące się w widocznych zmianach w przestrzeni środowiska i zmianach w postawach.

Ballada o Zakaczawiu to jeden z największych sukcesów teatru legnickiego. „To barwna opowieść o czasach świetności [...] całkowicie dziś zrzuconej legnickiej »dzielnicy cudów«”⁷⁸. Legnicka ballada jest opowieścią nie tylko o miejscowej dzielnicy, takie „Zakaczawie” — przestrzeń niechcianą, nielubianą, nieprzystającą do centrum miasta, gdzie na co dzień dzieją się „dziwne rzeczy”, ma każde miasto. Treść spektaklu odnosi się do kategorii sentymentów i analizy przestrzeni społecznej, odczarowanej w wyniku traumatycznych procesów zmiany społecznej.

Legnickie Zakaczawie „zbudowali Niemcy w początkach [ubiegłego — T.W.] wieku dla proletariackiej biedoty. Po wojnie [...] była to przez kilka lat jedyna dzielnica, gdzie mogli mieszkać Polacy. Dzisiaj jest to rozpadające się osiedle bezrobotnych, nigdy nieodbudowane po powodzi z 1977 roku, w którym — jak u Dickensa — »Bieda podaje rękę Występkowi«”⁷⁹.

Bohaterami opowieści są chłopcy z ferajny, milicjanci, generał bratniej armii, piękne kobiety, emerytowany kościelny z Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego, sekretarz komitetu powiatowego partii, szef zakaczawskiej mafii, uczeń, trener bokserki, żołnierze radzieccy i inni. Postacie wymyślone, ale prawdopodobne. *Ballada o Zakaczawiu* nie jest dokumentem, to opowieść, historia, kalejdoskop ludzkich życiorysów kształtowanych przez ówczesną rzeczywistość społeczno-polityczną oraz różnorodność kulturową. To opowiadanie o Polakach, Żydach, Niemcach, Ukraińcach, Rosjanach, Łemkach i Cyganach „wyposażonych” w chęć i umiejętność przetrwania w każdych warunkach. Spektakl ten, paradoksalnie, ukazuje możliwości porozumienia. „To »Ballada« o odchodzeniu świata takich wartości jak honor, lojalność, przyjaźń i wierność. O utraconym raju dzieciństwa. O chłopcach, dla których wzorem na całe życie pozostał Winnetou [...]. [...] W rewelacyjnej ostatniej scenie wszyscy siadają do stołu, żeby uczestniczyć w stypie po minionym świecie, żywi pospół z umarłymi”⁸⁰. Bohaterem zbiorowym sztuki jest cała dzielnica. Ten spektakl to teatralna i społeczna interwencja w przestrzeń, w której właściwie nikt nie jest zainteresowany, a przecież nadal mieszkają tu ludzie pamiętający przeszłość, która ukształtowała to miasto. Ludzie znajdujący się w trudnej sytuacji ekonomicznej i społecznej, potrzebujący wsparcia, którego przez lata nie doświadczali. Zainteresowanie tą przestrzenią przyszło z najmniej spodziewanej strony, z teatru. Wspomniane zainteresowanie obejmowało

⁷⁸ Ibidem, s. 73.

⁷⁹ [B.a.]: „*Ballada o Zakaczawiu*”. W: *Materiały promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica 2000.

⁸⁰ Ibidem.

kilka płaszczyzn. Pierwszą był pomysł zaadoptowania miejsc w przestrzeni dzielnicy do wystawienia spektaklu o niej i ludziach tam mieszkających. Drugą płaszczyzną było wspólne pisanie scenariusza przez mieszkańców Zakaczawia. Prowadzone z reprezentantami dzielnicy rozmowy, autentyczne opowieści, stały się kanwą scenariusza spektaklu, połączone jednocześnie, oparte na logice badań o charakterze aktywizującym. Mieszkańcy również dostarczali oryginalnych rekwizytów. Wreszcie do udziału w spektaklu (realizacji telewizyjnej) zaproszono mieszkańców w roli statystów. Mieszkańcy na tyle mocno identyfikowali się ze spektaklem, że nawet przychodzili w swoich (odpowiednich) strojach. Działania te zapoczątkowały proces aktywizacji społeczności.

Zaangażowanie mieszkańców Zakaczawia w realizowany projekt stało się pewnym uzewnętrznieniem potrzeby „bycia dostrzeżonym”, bycia potrzebnym. Mieszkańcy byli dumni i szczęśliwi, że ktoś dostrzegł ich egzystencję, zwłaszcza że byli to reprezentanci tak odległego świata, jakim jest teatr. Dzięki teatrowi, *Balladzie o Zakaczawiu*, dzielnica zaczęła, przynajmniej na jakiś czas, żyć „drugim życiem”. Na spektakl do dawnego kina Kolejarsz przyjeżdżali ludzie „z miasta”, ale najważniejszymi widzami byli mieszkańcy dzielnicy, o których spektakl opowiadał. Potwierdzeniem zainteresowania były żywe reakcje widzów, z których jedni byli zachwyceni, a inni protestowali, że to nie tak było⁸¹. I w jednym, i w drugim przypadku pojawił się efekt swoistego zaangażowania w dyskurs wokół tradycji, przeszłości i historii.

Spektakl był nie tylko próbą przedstawienia barwnej i skomplikowanej historii miasta (dzielnicy), to bardziej działanie zorientowane na zainteresowanie lokalnych władz, odpowiednich struktur, a także mieszkańców innych dzielnic miasta, ludźmi nadal żyjącymi przeszłością, ale w nowych czasach, które nie pasują do fizyczno-społecznej przestrzeni Zakaczawia. Pomysł zaaranżowania na Zakaczawiu sceny teatralnej to wyraz troski o dzielnicę, to próba przywrócenia jej miastu. *Ballada o Zakaczawiu* to głównie też stworzenie szansy dla mieszkańców. Wprowadzenie teatru/sztuki teatralnej do marginalizowanych przestrzeni środowisk lokalnych stwarza przykład profilaktycznych programów środowiskowych⁸². Partycypacja poszczególnych osób, grup, zespołów, twórców spektaklu, mieszkańców w tym konkretnym projekcie miała z pewnością różny wymiar, jednak każdy z nich niesie ze sobą odpowiednią wartość, każda forma zainteresowania, działania — w roli widza, statysty, aktora jest bezpośrednim przyczynkiem do procesu usprawniania otaczającej przestrzeni.

⁸¹ Na podstawie: A. Kyzioł: *Piąta władza...*, s. 73.

⁸² Zob. Z. Gaś: *Profilaktyka...*

Innym udanym przykładem zaistnienia teatru w przestrzeni miasta był spektakl *Made in Poland*. Akcja sztuki rozgrywa się na jednym z miejskich blokowisk. W zamyśle reżysera, było to legnickie osiedle Piekary. Uniwersalność tematu zaprezentowanego w spektaklu powoduje, iż blokowisko niemal każdego polskiego miasta mogłoby się stać areną rozgrywających się tu scen. W ujęciu socjologicznym cechy blokowiska to m.in.: jednolity rodzaj zabudowy, niedostatecznie rozwinięta sieć placówek kulturalno-oświatowych i usługowych oraz duże zagęszczenie ludności powodujące anonimowość i wzrost agresji⁸³.

Na jednym z takich blokowisk mieszka główny bohater sztuki, Boguś. „Z wytatuowanym [...] na czole napisem »Fuck off« i metalową rurą w rękę młodzieniec rusza w osiedle, rozbijając samochody i budki telefoniczne. Wściekły na wszystko chce rozpać rewolucję, rzuca zatem ministranturę w remontowanym kościele, bo w nic już nie wierzy”⁸⁴. Boguś — skin, blockers przesiąknięty nienawiścią do wszystkiego i do wszystkich zaznacza swoją obecność w przestrzeni osiedla, demolując, wrzeszcząc pod oknami sąsiadów; ten krzyk, to krzyk rozpacz, bezradności i niemocy, bo Bogusia szukali wszyscy: historia, ludzie, własny los. Wsluchując się w protesty bohatera, rodzi się przekonanie, że wyraża on nie tylko swoje niezadowolenie. Tożsamość Bogusia jest jednym ze stylów adaptacji do sytuacji potransformacyjnej młodzieży tzw. pokolenia transformacji systemowej według typologii Barbary Fatygii⁸⁵.

Tomasz Miłkowski w recenzji napisał, że „Wojcieszek opowiada o tych, przed którymi nowy ustrój zatrzasnął drzwi [...]. Boguś należy do oszukanych, zawiedzionych, zbuntowanych i zrozpaczonych. [...] Boguś rozdarty między kanonem wartości tradycyjnych (rodzina, wiara, wykształcenie) a biblią buntowników (protest, przemoc, odrzucenie świata) [...] wybiera ostatecznie tradycję za sprawą miłości”⁸⁶.

Głównym przyczynkiem pozytywnego uznania zarówno wśród publiczności, jak i wśród krytyki jest tekst. Wielokrotnie ograny temat blockersów autor/reżyser ujął niekonwencjonalnie. Bunt wyrażający się w demolowaniu świata nie rozwiązuje żadnych problemów młodego pokolenia, przeciwnie: generuje nowe. Uwagę zwraca zakończenie spektaklu — jednego z nielicznych, a może jedyne o tej tematyce. Otóż sztuka nie kończy się źle. Ukazanie, w tej chaotycznej i konfliktowej rzeczywistości, rozwijającej się

⁸³ M. Pacholski, A. Słaboń: *Słownik pojęć socjologicznych*. Kraków: Akademia Ekonomiczna. Wydawnictwo Uczelniane, 1997, s. 18.

⁸⁴ [B.a.]: „*Made in Poland*”. W: *Materiały promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej*. Legnica 2005.

⁸⁵ Zob. B. Fatyga: *Polska młodzież w okresie przemian*. W: *Wymiary życia społecznego*. Red. M. Marody. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2002, s. 315–324.

⁸⁶ T. Miłkowski: *Buntownicy w polityce i teatrze*. „Trybuna”, 18.06.2006.

miłości, „która dla bohatera staje się szansą na odnalezienie własnego miejsca w świecie”⁸⁷, jest nadzieją na zmiany. Sztuka wyraża tęsknotę za wartościami i harmonią, których brakuje w świecie pozbawionym zasad. Jest też opowieścią o problemie tolerancji, której każdy oczekuje względem siebie, ale nie każdy jest skłonny zaprezentować taką postawę wobec innych.

Pokazanie sztuki w przestrzeni będącej naturalną scenografią dla wypowiedzianych treści, refleksji, jest nie tylko kolejnym etapem na drodze wytyczonej przez zespół legnickiego teatru, to konfrontacja z realnym światem, w którym żyjemy, z naszym sąsiedztwem, nawet jeżeli wydaje się nam, że ten prezentowany przez teatr świat jest gdzieś daleko i nas nie dotyczy, to iluzja, ten świat jest bowiem obok nas. „Błokowiska są przecież wszędzie takie same. Namacalna bliskość Piekar tylko potęguje to przekonanie [ociekania się o świat — T.W.]. W dodatku z piekła błokowiska nie ma wyjścia — co najwyżej przez silne postanowienie odmiany trybu życia”⁸⁸.

Taką nadzieję, możliwość zmiany własnego życia, stwarza zakończenie sztuki *Made in Poland*. Ta nadzieja nie jest jednak widzowi dana, musi ją sobie sam wymyślić i określić, dostrzec w niej wartość. „W polskim teatrze do głosu dochodzi nowa generacja, sama stawia diagnozy i opowiada o swoim zagubieniu. Teatr czasem stara się zatrzeć granicę między widownią a sceną, między realnym życiem a światem scenicznej fikcji”⁸⁹. Ponad 20-tysięczne osiedle Piekary to przestrzeń pozbawiona — do niedawna — jakiegokolwiek miejsca spotkań i rewitalizacji kulturowej: klubu czy kina. Sytuacja ta uległa zmianie, gdy „o mieszkańców Piekar upomnieli się artyści. Dyrektor legnickiego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej Jacek Głomb utworzył tu filię swojej sceny [...]. Zapoczątkowane przez artystów osvajanie błokowisk jest częścią większego procesu kulturowego. Czasem trudno odróżnić, gdzie kończy się życie, a zaczyna dzieło sztuki. [...] Sztuka, która przynosi oczyszczenie, z którą odbiorca się identyfikuje, jest dziś bardzo potrzebna. Dlatego asymilowanie niechcianego dziedzictwa — chociażby takiego jak błokowiska — to pozytywny proces, bo sprzyja identyfikacji ludzi z otoczeniem”⁹⁰.

Proces identyfikacji społeczeństwa z przestrzenią następuje już poprzez percepcję, samo (bierne) uczestnictwo, w projektach teatralnych. Społeczeństwo, które scala wspomniane byty, jest temat, treść przekazu, wyrażony w określonej formie. Im bardziej tematyka realizowanych projektów jest związana z miejscem (środowiskiem mieszkańców), poprzez historię czy wydarzenia, problemy współczesne doświadczane przez lokalną społeczność,

⁸⁷ *Made in Poland, dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego*. T. 2. Red. H. Sułek. Kraków: Korporacja Ha!Art& Horyzont, 2006, s. 400.

⁸⁸ D. Lesiak: *Parafia bez retuszu*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35, s. 148.

⁸⁹ T. Miłkowski: *Miedzy fikcją a życiem*. „Przegląd”, 4.08.2005.

⁹⁰ C. Polak: *Wizjonerzy w błokowiskach*. „Ozon”, 2.09.2005.

w tym większym stopniu czy zakresie może się dokonać proces postrzegania przestrzeni, w której realizowane jest codzienne życie jako przyjaznej, bezpiecznej i własnej. Identyfikacja implikuje jednocześnie rozwój i utrwalenie już istniejących więzi międzyludzkich. Wprowadzenie w przestrzeń Piekar sztuki teatralnej, zorganizowanie na stałe sceny, na której prezentowane są różne projekty, spowodowały przemiany w jej organizacji, a także przemiany w życiu społecznym. Sukcesem jest również zorganizowanie w budynku byłego supersamu świetlicy artystycznej dla dzieci i młodzieży.

Zainteresowanie lokalną społecznością, przez lata niedostrzeganą i często identyfikowaną ze zjawiskami patologicznymi, dało nadzieję na reorganizację własnego życia, pozwoliło uwierzyć w siebie, dostrzec indywidualną wartość. Świadectwem owych zmian jest uczestniczenie w spektaklach wystawianych na Piekarach. Charakterystyczne jest to, że — jak mówi dyrektor Jacek Głomb — „do »Modrzejewskiej« nie przyjadą, poza nielicznymi, ale na spektakl do swojego teatru — jak mówią o scenie na Piekarach — przychodzą chętnie”⁹¹.

Właściwie trzeba powiedzieć, że procesy identyfikacji, a tym samym rewitalizacji społecznej, których doświadczają mieszkańcy tej dzielnicy, rozpoczęły się od wprowadzenia w tę przestrzeń sztuki/teatru, który spowodował, że część społeczeństwa zaczęła zastanawiać się nad swoim życiem, a to już znaczący krok ku jego reorganizacji. Scena na Piekarach to włączenie teatru w życie miasta (dzielnicy), w jego rzeczywistość i codzienność. To przekazanie społeczności komunikatu, że sztuka/teatr jest dla wszystkich, a status społeczny i ekonomiczny nie są (nie powinny być) wyznacznikiem możliwości korzystania z powszechnych dóbr.

Zorganizowanie stałej sceny, otwartej na realizację różnorodnych projektów, to cel kulturowy, ale nade wszystko społeczny. Zaistnienie teatru na osiedlu Piekary ma w niezbyt odległym czasie przyczynić się do przyłączenia peryferyjnych Piekar do śródmieścia miasta⁹². Zainteresowanie oraz obecność mieszkańców w realizowanych w tej przestrzeni projektach zdaje się najlepszym potwierdzeniem znaczenia i zasadności wprowadzania sztuki w ich codzienne życie. Jak wspominałam, Legnica to wyjątkowe środowisko z uwagi na zróżnicowanie etniczne i kulturowe jej mieszkańców. Dostrzegając jednak różnorodność zmian dokonujących się na wielu płaszczyznach, labilność w systemie wartości i zasad moralnych, repertuar zachowań patologicznych, będących udziałem młodych ludzi, warto kontynuować edukację młodzieży, zwłaszcza w obszarze współdziałania mniejszości narodowych. Kształtowanie społecznie pożą-

⁹¹ Wypowiedź dyrektora Teatru im. H. Modrzejewskiej — Jacka Głomba, pochodząca z wywiadu udzielonego autorce niniejszej pracy. Materiały znajdują się w archiwum autorki.

⁹² „*Made in Poland*”...

danych norm, zasad, wartości winno się opierać na historycznych podstawach, zwłaszcza w tym środowisku. Najważniejszym elementem kreowania przyjaznej wspólnoty jest prawda, jeżeli się ją pozna i spróbuje zrozumieć zawikłane losy/dzieje poszczególnych narodów, łatwiej realizować życie swoje i innych. Ponowoczesność zakłada relatywny charakter interpretacji historycznej, toteż działania te można odnieść do edukacji zgodnej z kodem negocjacyjnym.

Poza rodziną, instytucjami oświatowymi, wielką rolę — w tym edukacyjnym procesie — może spełnić sztuka i teatr. Taką inicjatywą skierowaną nie tylko do młodzieży — chociaż ona jest głównym adresatem spektaklu — ale do całego społeczeństwa, jest spektakl *Łemko*, przygotowany przez legnicki zespół.

Łemkowie to jedna z grup etnicznych, która w ramach akcji „Wisła”, doświadczyła przesiedlenia z terenów historycznie przez nich zamieszkałych na obszar ziem zachodnich Polski, między innymi znaczna część tej populacji trafiła do Legnicy. „Łemkowie to naród, który nie miał szczęścia. [...] Kwestia łemkowska istnieje w cieniu kwestii ukraińskiej. Odpowiedzialni są za to zarówno sami Łemkowie, których część uważa się za Ukraińców, jak i komunistyczna propaganda, zakłamująca historię przez długie powojenne dziesięciolecia, a wreszcie rozmiar i intensywność historycznych kontrowersji polsko-ukraińskich”⁹³. W powszechnej świadomości wielu Polaków, Ukraińcy, a zatem i Łemkowie, to wrogowie. I chociaż upłynęło tak wiele lat od traumatycznych wydarzeń okresu wojny, Polakom nadal trudno zmienić sposób ich postrzegania. Funkcjonujące w przestrzeni społecznej stereotypy i uprzedzenia są przekonaniami sztywnymi, z trudem podlegającymi zmianom i w wielu przypadkach krzywdzącymi przedstawicieli społeczności, których dotyczą⁹⁴.

Stereotypy, którymi tak często się posługujemy, także wobec wspomnianych narodów, w dużej mierze oparte są na niewiedzy. Wtórny aspekt wydaje się dzisiaj licytowanie, doszukiwanie się, kto pierwszy i dlaczego „realizował” konkretne zadania. Historyczne źródła, jak i wspomnienia osób będących świadkami tamtych dni, pokazują, iż nie ma jednego winnego i jednej ofiary, winni i ofiary są wśród wszystkich przywołanych narodów, tylko każdemu z nich trudno się z tą prawdą oswoić. Warto sobie uświadomić, iż dramatyczne sytuacje, których doświadczały wspomniane tu narody, wszelkie „zbrodnie nie mają jasno określonej narodowości. [...] Że pamięć zmarłych uszanować najlepiej, dochodząc do zgody z żywymi”⁹⁵. Takie zadanie — powiedzenia prawdy o sobie, o winie

⁹³ R. Urbański: „*Łemko*”. W: *Materiały Promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica 2007.

⁹⁴ I. Pospiszyl: *Patologie społeczne*. Warszawa: PWN, 2008.

⁹⁵ R. Urbański: „*Łemko*”...

wobec innych — stoi przed Polakami, Ukraińcami i Łemkami. Okazją do tej rozmowy stał się dramat *Łemko*. Sztuka opowiadająca o ludziach, którzy wbrew sobie znaleźli się w innej, obcej rzeczywistości. Pozbawieni ojczyzny, niekiedy tożsamości, realizowali swoje życie w obcym środowisku. *Łemko* proponuje dialog i gotowość do słuchania relacji z trzech stron. Realizacja, chęć podjęcia wysiłku wyrażającego się słuchaniem lub rozmową może stać się początkiem poprawy stosunków (relacji) między Polakami, Ukraińcami i Łemkami. Przedstawienie to próba dyskursu w duchu tolerancji i zrozumienia (o których wspomina Maria Ossowska⁹⁶) miejsca, gdzie historycznie wprowadzony został dyskurs nienawiści i uprzedzeń. Autor dramatu nie próbował rekonstruować historycznej prawdy, którą wszystkie strony zgodnie zaakceptowałyby, i słusznie, bo to zadanie nie wydaje się dzisiaj możliwe. Każdy świadek tamtych lat nosi w sobie własną prawdę, pytanie tylko, którą mielibyśmy dzisiaj uznać za jedyną i słuszną. Dlatego „*Łemko* to teatralizacja tylko jednej z takich prawd, mozaika złożona z przeżyć wielu osób. [...] Ukazując los jednego człowieka, pozbawionego domu, czci, wolności, a nawet własnego imienia, spektakl mówi zarazem o nieszczęściu, jakiego doznało wielu ludzi i wiele narodów w XX wieku [...]”⁹⁷.

Spektakl oparty na autentycznych relacjach Łemków nie jest jednak dokumentem. Bohaterem dramatu jest sędziwy Łemko, którego odwiedzają dzieci, otrzymujące od niego informację, że wkrótce umrze. Nie może jednak umrzeć, dopóki nie opowie historii swojego życia, o którą dzieci nigdy nie chciały zapytać⁹⁸. Miejsce prezentacji — zrujnowany, były Teatr „Varietes” na Zakaczerwiu — okazało się doskonałą i w pełni adekwatną przestrzenią do prezentowanych opowieści. Po raz kolejny legnicki teatr zaprosił publiczność do przestrzeni miasta, opuszczonych, zaniedbanych, a jednak będących środowiskiem życia wielu legniczan.

To wędrowanie po mieście, wchodzenie w przestrzeń — przynajmniej w kontekście instytucjonalnym — nieteatralną, jest w pełni celowym zamysłem twórców, którzy poprzez sztukę teatralną pragną zainteresować mieszkańców swoim miastem, prowokują do poznawania jego historii, poznawania i akceptowania odmienności. Spektakle nawiązujące do przeszłości i teraźniejszości miasta to chęć wzbudzenia u ludzi zainteresowania przestrzenią, w której mieszkają, uruchomienia aktywności wyrażającej się w odpowiedzialności, weryfikacji postawy wobec rzeczywistości, podjęcia jakiegokolwiek działania będącego potwierdzeniem identyfikacji z tym miastem/dzielnica.

⁹⁶ M. Ossowska: *Wzór demokracji*. Lublin: Instytut Wydawniczy „Daimonion”, 1992.

⁹⁷ R. Urbański: „*Łemko*”...

⁹⁸ *Materiały promocyjne I Międzynarodowego Festiwalu Miasto, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica 2007.

Zamierzenia podjęte przez dyrektora i cały zespół teatru przyniosły efekty. Obecność sztuki teatralnej w dzielnicach takich jak Zakacza wie czy Piekary powoduje rozbudzenie poczucia własnej wartości ludzi tam mieszkających. Taka formuła jest bezpośrednim zaproszeniem skierowanym do tych ludzi, co powoduje, że gros z nich uczestniczy w tych spektaklach. Dodatkową zachętą dla mieszkańców wspomnianych dzielnic był tańszy bilet. Zakres partycypacji jest dość ograniczony, ale jednak wymierny, gdy scena legnicka w przeszłości prezentowała swoje spektakle tylko w budynku teatru, udział mieszkańców ze wspomnianych dzielnic był znikomy lub w ogóle go nie było. Dopiero inicjatywa „zaproszenia się” do tych przestrzeni spowodowała, że ludzie ci zechcieli z tej propozycji skorzystać. Już taka forma aktywizacji społeczności lokalnej wydaje się wielkim sukcesem, zważywszy uprzedni całkowity brak zainteresowania nie tylko sztuką/teatrem jako takim, ale nade wszystko miastem i własnym życiem. Jest to typowa egemplifikacja działań o charakterze rewitalizacji środowiska społecznego, co potwierdzają reprezentanci społeczności: „Większość społeczeństwa, zwłaszcza ludzi z Piekar czy Zakaczawia, nigdy nie była w teatrze. Projekty realizowane przez teatr sprawiły, że wszyscy mieszkańcy mają możliwość uczestniczenia w spektaklach, doświadczenia innej rzeczywistości”⁹⁹.

Autorska idea legnickiego teatru, który poprzez działania teatralne odkrywa i adaptuje zapomniane, zdewastowane i ginące obiekty miasta, przypomina dawne i dopisuje nowe historie tych miejsc, w rezultacie przywraca je lokalnej społeczności. Twórcy teatru mówią: „Niezwykle ważny jest dla nas społeczny wymiar sztuki. [...] możemy powiedzieć, że rozpoznawalnym znakiem legnickiego teatru jest uczynienie jego sceną całego miasta. Taki model uprawiania teatru jest nam bliski [...]. Nasz teatr idzie do widza, stara się być bliski jego codziennemu doświadczeniu i obserwacjom, nie czeka na niego w wygodnej świątyni budynku własnej siedziby, przekroczenie progów której jest dla wielu wysiłkiem ponad miarę i przyzwyczajenia”¹⁰⁰.

Działalność legnickiej sceny promuje miasto zarówno wśród samych mieszkańców, jak i na zewnątrz. Świadomość tego faktu oraz główna idea teatru — miasto jako scena — stały się z pewnością inspiracją do zorganizowania w mieście we wrześniu 2007 roku I Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Miasto. Szybko okazało się, że to jedno z najważniejszych i najoryginalniejszych przedsięwzięć teatralnych we wspomnianym roku w Polsce. Osiem teatrów z pięciu krajów wystawiło swoje spektakle w siedmiu nieteatralnych obiektach Legnicy; przedstawienia napisane zostały

⁹⁹ Wypowiedź mieszkańca (katolickiego księdza legnickiej parafii).

¹⁰⁰ „Made in Poland”...

specjalnie na tę okazję, wszystkie były zatem tematycznie wpisane w przestrzeń miasta. Największym sukcesem — pozaartystycznym — był społeczny rezultat festiwalowego projektu. Otóż na wniosek Teatru im. Heleny Modrzejewskiej Rada Miejska Legnicy dokonała zmiany w planie zagospodarowania przestrzennego Zakaczawia, przeznaczając zrujnowany obiekt byłego Teatru „Varietes” na przyszłe Centrum Edukacji Dzieci i Młodzieży. Ten realny przykład siły społecznego oddziaływania sztuki teatralnej w przestrzeni miasta jest potwierdzeniem historycznej, społecznej roli, jaką spełniał i, jeżeli da mu się szansę, dalej może spełniać teatr. Jest również kontynuacją i rozwinięciem idei Heleny Radlińskiej. Otóż zdaniem twórczyni pedagogiki społecznej ważna jest potrzeba upowszechniania sztuki wśród wszystkich grup społecznych, jej zastosowanie w codziennej praktyce wychowawczej. Radlińska w Polsce była orędowniczką wprowadzania w środowiska społeczne instytucji kulturalnych, upatrując w nich realnej siły mogącej skutecznie przyczynić się do kształcenia i samorozwoju jednostek/lokalnych społeczności. A zatem przyjęta koncepcja działania legnickiego teatru — w żadnej mierze nie rezygnując z artystycznego wymiaru, wręcz przeciwnie — w prosty sposób wpisuje się w założenia klasycznej pedagogiki społecznej, mówiącej o praktycznym wymiarze jej uprawiania, skutkujących realnymi zmianami zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym.

To duża umiejętność połączyć sukces artystyczny i społeczny, sprawić, by mieszkańcy uwierzyli w sens działania teatru, uwierzyli, że sztuka nie jest niedostępnym odświętnym bytem, wartością dostępną tylko nielicznym, ale że może być obecna i społecznie użyteczna na co dzień, trzeba tylko umiejętnie ją wykorzystać.

Taka wiara, przekonanie nie jest na dzień dzisiejszy z pewnością powszechna. Jak mówią bowiem sami twórcy: „ludziom trzeba dać trochę czasu”, ale i tak znacząca część populacji dostrzega i akceptuje zaistniałe oraz dokonujące się zmiany. A stała promocja miasta za sprawą osiągnięć teatralnych, już nie tylko w perspektywie ogólnopolskiej, jest idealnym czynnikiem budującym poczucie tożsamości z tym środowiskiem, postrzeganym już nie jako prowincja (także kulturalna), ale jako prężny, znaczący ośrodek na mapie kulturalnej kraju. Odczucia legniczan wzmagają również opinie krytyków, uczestników wspomnianego festiwalu, potwierdzające słuszność i sukcesy legnickiego zespołu: „to ukoronowanie społecznej idei teatru, którą od ponad 10 lat propagują legniccy aktorzy, grając spektakle w zapomnianych, czasem w przedziwnych miejscach, z istnienia których na co dzień rodowici legniczanie nie zdają sobie nawet sprawy; Dyrektor legnickiego teatru Jacek Głomb osiągnął swój cel — udało mu się na nowo odkryć dawno zapomniane już przestrzenie. Chce je uratować od marazmu, chce, by powstało centrum kulturalne dla dzieci i mło-

dzieży [...]. Jacek Głomb teatr swój adresuje do różnych warstw społeczeństwa. Ta kilkunastoletnia praca u podstaw zapewniła publiczności teatralnej kontakt z różnymi stylami i formami teatralnymi. Działania te skutkują coraz powszechniejszym zainteresowaniem sztuką teatralną wśród mieszkańców — początkowo to czysta ciekawość, co dzieje się w zrujnowanym budynku obok, a potem to zainteresowanie i włączenie się w realizowane projekty, jak w przypadku *Ballady...*¹⁰¹.

Społeczny kontekst wyłaniał się w każdym projekcie prezentowanym w ramach festiwalu, ukazanie miejsc, które mimo że mocno zniszczone mają swoją historyczną wartość, każdy z tych budynków, obiektów to historia wielu ludzi, którzy w przeszłości tworzyli to miasto. Przestrzeń miasta, ta mniej lub bardziej zagospodarowana, to korzenie, tożsamość i wspólne dziedzictwo, czy można się tego wyrzec, wydaje się pytać tym festiwalem i kilkunastoletnią już działalnością dyrektor legnickiej sceny. „Jacek Głomb [...] nieustannie podkreśla, że zależy mu na tym, by festiwal stał się punktem wyjścia dla dyskusji o przyszłości tych miejsc”¹⁰². Rezultaty tych zamierzeń już są widoczne, głównie w zainteresowaniu widzów, chęci ich partycypacji w projektach teatralnych. Ten zamysł pozaartystyczny legnickiego teatru, obecny także w projektach festiwalowych, dostrzegają również krytycy teatralni. Aneta Kyzioł w „Polityce” pisała: „Do misji edukacyjnej doszły próby rewitalizacji popadających w ruinę, niegdyś napawających dumą peerelowskich dygnitarzy, a w wolnej Polsce nierentownych fabryk i wyburzanych pod nowe budownictwo poniemieckich kamienic. Czasem się udaje: w dawnym samie na Piekarach [...], gdzie grali *Made in Poland*, dziś działa świetlica artystyczna dla dzieci [...]. I wydaje się, że legnickie podejście do grania poza budynkiem teatru — gdzie wybór przestrzeni nie wypływa z mody albo braku lepszego miejsca, ale bezpośrednio z historii, którą chce się opowiedzieć — bywa najbardziej owocne”¹⁰³.

Zacytowana krytyk teatralna, mówiąc o rewitalizacji legnickich przestrzeni, wskazuje na jej aspekt architektoniczny, w moim rozumieniu ów proces obejmuje zdecydowanie szerszą perspektywę, ujmującą również indywidualne emocje, przeżycia, przemiany oraz społeczny aspekt budowania wspólnotowości, tożsamości¹⁰⁴, tolerancji i międzyludzkich więzi. Zresztą w praktyce społecznej, w codziennym życiu, wspomniane wątki

¹⁰¹ *Materiały źródłowe Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica 2007.

¹⁰² M. Talik: *Kulturaonline.pl*

¹⁰³ Cyt. za: L. Pułka: *Po trzydziestu latach, czyli subiektywnej historii legnickiego teatru część 3, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica: [B.w.], 2007, s. 35.

¹⁰⁴ Na znaczenie i powszechność dyskusji wokół pojęcia „tożsamość” zwrócił uwagę Z. Bauman: „Twierdzę, że niezwykle rozkwit dyskursu na temat tożsamości może nam więcej powiedzieć o aktualnym stanie społeczeństwa ludzkiego niż jego dotychczasowe konceptualne i analityczne osiągnięcia”. Idem: *Zindywidualizowane społeczeństwo...*, s. 171–172.

ściśle się ze sobą łączą, uzupełniają, wręcz wzajemnie implikują, zatem odniesienie pojęcia „rewitalizacja” do społecznych obszarów ludzkiej egzystencji wydaje się w pełni uzasadnione.

Właściwie nie sprecyzowano dotąd w Polsce określenia, które w pełni definiowałoby projekty teatralne realizowane w różnych (pozascenicznych) przestrzeniach miasta, czyniąc tematem wystawianych spektakli historyczną przeszłość lub codzienną teraźniejszość. Wykorzystana przestrzeń staje się wspólnym środowiskiem, płaszczyzną porozumienia między aktorem i widzem. Dla publiczności przestrzeń jest niezwykle atrakcyjna, stwarza poczucie bliskości, współuczestnictwa, daje szansę nowego spojrzenia i odczytania treści, które ją wypełniają.

Teatr realizowany we wspomnianej formie, wykorzystując w swej twórczości dokumenty, materiały źródłowe czy wspomnienia mieszkańców, staje się po części teatrem faktu i teatrem codzienności, „w którym ukazywanie na scenie zwykłego i banalnego życia codziennego oznacza zrównanie losów wielkich tego świata z życiem ludzi przeciętnych”¹⁰⁵. Ta, może poniekąd iluzoryczna, perspektywa zrównania przeciwstawnych światów, ta możliwość spotkania staje się elementem (początkiem) kreowania wspólnej przestrzeni. Każde spotkanie, jak wielokrotnie powtarzała H. Radlińska, to realizacja procesu wychowania, wzajemnego oddziaływania. Każda jednostka w trakcie całego życia podlega procesowi wychowawczemu, który w określonych latach życia jest mniej lub bardziej zinstytucjonalizowany. W perspektywie całego życia tworzy swoją przestrzeń do realizacji potrzeb. Wspomniane procesy wymagają obecności kultury/sztuki, co już w swych pracach postulowała H. Radlińska czy współcześnie A. Przecławska. „Kształtowanie subiektywnego środowiska człowieka — pisała Przecławska — wymaga uwzględnienia intelektualnej i emocjonalnej sfery procesu recepcji treści kultury. Winno ono obejmować wyrobienie umiejętności i potrzeby dokonywania integracji odbieranych treści, kształtowania do nich osobistego stosunku, konfrontowania własnej postawy z postawami innych ludzi, włączenia przeżyć kulturalnych w dotychczasowy system wartości i świadomości, że podobny proces przeżywania kultury zachodzi u innych ludzi. W tym właśnie zakresie wiodącą rolę powinny odegrać kontakty wychowawcze mniej sformalizowane, nie ograniczone ścisłymi programami edukacyjnymi, zostawiające więcej miejsca na spontaniczność zarówno wychowawcy, jak i wychowanka”¹⁰⁶.

Potrzeba budowania przestrzeni wspólnej dla całej społeczności, szczególnie gdy jest ona zróżnicowana etnicznie i kulturowo, wymaga szerszego

¹⁰⁵ Cyt. za: M. Gołaczyńska: *Wrocław — Breslau. Przestrzeń miasta w teatrze*. W: *Teatr — przestrzeń — ciało — dialog...*, s. 81.

¹⁰⁶ A. Przecławska: *Czym jest wychowanie*. „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze” 1993, nr 1, s. 23.

spojrzenia i uwzględnienia całokształtu czynników obecnych w globalnym świecie. „Problematyka relatywizmu, struktur społecznych czy różnorodności kulturowej, zainicjowana przed kilkuset laty już przez myślicieli renesansowych, współcześnie nabiera szczególnego znaczenia — chociażby w kontekście dyskusji o globalizacji bądź wielokulturowości współczesnego świata. Renesans był przecież epoką [...] zdobywania doświadczenia w kontakcie z innymi ludami, co prowadziło do głębokich przewartościowań w odniesieniu do historii rozwoju cywilizacji. Teraźniejszość jest pod tym względem analogiczna, a przewartościowanie samo w sobie staje się elementem budującym koncepcję postrzegania przestrzeni [...]”¹⁰⁷.

Odnosząc powyższe kwestie do społecznego funkcjonowania ludzi dorosłych w środowisku lokalnym, w którym sztuka/teatr — jak już wspominałam — zajmuje istotne miejsce, można powiedzieć, że w nim też potrzeba więcej spontaniczności, a zarazem zaufania występującego pomiędzy aktorem a widzem. W układzie tym teatr pełni funkcję dostarczyciela konkretnego „surowca”, a widz sam musi zbudować swoje życie. Jeśli dostarczany przez sztukę/teatr surowiec jest ubogi, to najwięcej traci widz, jeżeli jest bogaty, człowiek ma szansę wykorzystania swoich możliwości, by realizować potrzeby¹⁰⁸.

W przypadku Legnicy, przygotowywane przez teatr projekty wydają się nader dobrym surowcem, który odpowiednio (umiejętnie) odczytany i przetworzony przez widza staje się dla niego impulsem, refleksją, wskazówką na dalszy trud konstruowania własnego i społecznego życia. Działania teatralne są znaczącym czynnikiem w społecznej konstrukcji rzeczywistości, kreującym postawy wobec ludzi, zdarzeń i obiektów. Tym dobrym surowcem była: *Ballada o Zakaczawiu*, *Made in Poland*, *Łemko*. Są nim również inne spektakle np. *Wschody i Zachody miasta*, „panoramiczna opowieść o losach Legnicy z perspektywy zarządzanego kolejno przez Niemców, Rosjan i Polaków teatru”¹⁰⁹. I chociaż trudno nie zgodzić się z refleksją dyrektora legnickiej sceny, mówiącego: „Nie bądźmy naiwni, teatr nie wyremontuje ludziom domów i nie da im pracy [...]. Może jednak zmienić ludzkie myślenie, a to już dużo”¹¹⁰, to widoczne w przestrzeni miasta przemiany są zasługą również teatru. Są sukcesem jego i lokalnej społeczności, która przyjęła zaproszenie do uczestnictwa w procesie rewitalizacji.

¹⁰⁷ Francuska antropologia kulturowa wobec problemów współczesnego świata. Red. A. Chwieduk, A. Pomieciński. Warszawa: PWN, 2008, s. 11.

¹⁰⁸ Zob. R. Benedict: *Wzory kultury*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2005, s. 348–350.

¹⁰⁹ A. Kyzioł: *Piąta władza...*, s. 73.

¹¹⁰ Ibidem.

Rola, status i miejsce teatru w społeczności miejskiej Legnicy, w opinii reprezentantów środowiska

Powyższe treści będące wynikiem analizy literatury przedmiotu i materiałów źródłowych¹¹¹ – teatru i miasta, a także własnej obserwacji, pragnę uzupełnić wypowiedziami legnickiej publiczności, reprezentującej społeczność lokalną mieszkańców.

Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy jest faktem społecznym nie tylko przez samą obecność, ale przede wszystkim przez realizowane projekty w przestrzeniach miasta. Zakres działań, rodzaje spektakli oraz forma i miejsce ich prezentacji sprawiają, że teatr ten stanowi swoisty kapitał społeczny.

Teatr, od swych początków realizował funkcje społeczne, to wypływało z jego natury i to się nie zmieniło do dzisiaj, nawet jeżeli niektórzy temu przeczą. Teatr był częścią codziennego życia¹¹².

Dziennikarz, wywiad 3

Przez lata teatr ten był instytucją kulturalną z ofertą skierowaną zasadniczo do wąskiego i określonego grona odbiorców. Opinie takie potwierdzają badani:

Wcześniej, publiczność teatru stanowiło wąskie grono stałych bywalców, którzy przychodzili do teatru niezależnie od granego przedstawienia. Widownię zapełniali też uczniowie, ponieważ w poprzednim repertuarze często były prezentowane lektury szkolne.

Nauczycielka, wywiad 1

Badani wskazywali na postać Jacka Głomba jako jednostkę stanowiącą swoisty kapitał ludzki społeczności:

Przed Jackiem był inny teatr, ludzie przychodzili tu jednostkowo, nie istniał w przestrzeni miasta tak jak teraz, nigdy wcześniej nie było takiego zainteresowania sztuką teatralną jak obecnie.

Emerytowana nauczycielka, wywiad 8

Istnienie teatru w mieście nie oznacza powszechnego zainteresowania tą formą. Taka sytuacja przez lata dominowała w Legnicy. Zmiana w zakre-

¹¹¹ Zob. sprawozdania roczne z działalności teatru, materiały promocyjne teatru, materiały promocyjne Urzędu Miasta, materiały archiwalne teatru, czasopismo „Wersja Legnicka”.

¹¹² Z uwagi na obszerność wywiadów, w niniejszym opracowaniu nie wszystkie wypowiedzi zostały zacytowane. Uwzględniając ramy niniejszego opracowania, ograniczono się do przytaczania wybranych wypowiedzi (fragmentów) odnoszących się bezpośrednio do poszczególnych kategorii. Dalej, cytując słowa moich respondentów, lokalizuję je przez podanie autora wypowiedzi i numeru wywiadu.

sie upowszechniania sztuki teatralnej nastąpiła wraz z nastaniem nowego dyrektora Jacka Głomba. Zmianę tę dostrzega cała społeczność miasta, także ci, którzy nie uczestniczą w wydarzeniach teatralnych, jednak środowiskowa aktywność teatru, informacje medialne powodują, że zmiany te są całkowicie jawne i zauważalne. Świadczą o tym wypowiedzi mieszkańców:

Mieszkańcy zaczęli przychodzić do teatru, jak dyrektorem został Jacek Głomb, to On zmienił repertuar i zaczął wychodzić do widzów.

Nauczycielka, wywiad 2

Teatr w naszym mieście pozostawał przez lata anonimowy, nawet dla samych mieszkańców. Do teatru przychodzili albo pasjonaci, albo dlatego, by zaistnieć. Społeczeństwo, poza nielicznymi osobami, nie wiedziało, jakie propozycje kierowane są do widzów. Mało kto się tym interesował. Teatr na nowo zaistniał, gdy w mieście pojawił się Jacek Głomb. Nowy dyrektor zmienił repertuar, zmienił formy prezentacji i zaczął realizować zasadę, że teatr jest dla wszystkich, oraz że jest integralną częścią środowiska, ma zatem mu służyć.

Nauczytel, dziennikarz, wywiad 10

Badani zwracali uwagę, że zmiana w teatrze radykalnie zmieniała sytuację miasta:

Od czasu, gdy dyrektorem został Jacek Głomb i zmienił się repertuar oraz wizerunek teatru, zmieniła się też sytuacja miasta. Legnica przez ostatnie lata była niemal niezauważalna w przestrzeni naszego kraju, podobnie jak teatr, o którym nikt nie słyszał, wielu zapewne nie wiedziało, że w tym mieście teatr w ogóle istnieje. Dopiero „rewolucja” w teatrze, jego sukcesy w kraju i za granicą spowodowały, że miasto zaczęło być dostrzegane w pozytywnym wymiarze, nie tylko jako była baza stacjonujących wojsk radzieckich i obszar ubóstwa.

Emerytowana nauczycielka, wywiad 9

Jacek Głomb, dyrektor legnickiej sceny, jest przykładem jednostki reprezentującej kapitał indywidualny (osobowy), który uaktywnia poprzez działania teatralne zorientowane na określone cele. Zasadniczym celem było dotarcie do społeczności wszystkich środowisk oraz zainteresowanie mieszkańców historią swojego miasta, by wzmocnić proces identyfikacji z tą przestrzenią, zbudować nadzieję i poczucie tożsamości. Istotne z punktu widzenia rewitalizacji społecznej i kulturowej okazało się odwołanie do przeszłości miasta, korespondującej z teraźniejszością. Pamięć o przeszłości, odkrywanie zapomnianych miejsc przyniosło oczekiwane rezultaty:

Jak zaczęto realizować spektakle odwołujące się do historii miasta, a dodatkowo wystawiać je w tych zapomnianych i najczęściej bardzo zniszczonych obiektach, to ludzie się zainteresowali, nawet nie trzeba było specjalnej promocji, reklamy, chociaż oczywiście była, bo reklamą było samo pojawienie się aktorów ze spektaklem na przykład na Piekarach czy na Zakaczawiu. Te legnickie spektakle zdecydowanie wzbudziły zainteresowanie mieszkańców, także tych, dla których teatr wcześniej nie istniał. Nie oznacza to, że sytuacja jest idealna, zawsze może być więcej widzów, dlatego trzeba ludzi motywować, aby korzyścili z dobrodziejstw kultury.

Emerytowana nauczycielka, wywiad 8

W Legnicy od czasów Jacka Głomba, który zainicjował ciekawość wśród ludzi, realizowany jest teatr adekwatny do potrzeb mieszkańców i ich środowiska.

Dziennikarz, wywiad 3

W wypowiedziach badanych przewijały się opinie sugerujące, że zmiana repertuaru, sposobu realizacji, dostrzeżenie, że publiczność/mieszkańcy są różni i mają różne potrzeby, generuje możliwości pozyskania widzów.

Trzeba jednak wciąż pamiętać, że na spektakle przychodzą różni ludzie, inni przychodzą do Modrzejewskiej, inni na przedstawienia w mieście, ale to nie jest wyłącność, to się może zmienić, choć nie w szybkim trybie. To jednak świadczy o tym, że trzeba budować dla różnych ludzi. My tu znamy widzów i wiemy, na co ich pokierować.

Nauczyciel, dziennikarz, wywiad 10

Dyrektor legnickiej sceny zauważa:

[...] zainteresowanie ludzi teatrem systematycznie wzrasta, ale trzeba było do nich wyjść. My nie jesteśmy teatrem elit, chcemy być obecni wśród mieszkańców centrum miasta, ale też wśród mieszkańców Piekar i Zakaczawia, i to pomалу udaje się zrealizować.

Dyrektor teatru, wywiad 4

Zmiany repertuarowe oraz chęć aktywnego włączenia się w codzienne życie miasta dostrzegają młodzi ludzie, dla których teatr nie jest kolejnym budynkiem stanowiącym element architektury miasta, ale jest strukturą oferującą szereg interesujących propozycji kulturalno-społecznych, kierowanych specjalnie do młodzieży. Wśród przekazywanych komunikatów powszechnie pojawiają się uwagi świadczące o pozytywnych aspektach współczesnych działań legnickiej sceny (scen):

Teatr od kilku lat jest miejscem, do którego chętnie się przychodzi, kiedyś tak nie było. Dawniej teatr był tylko dla starszych widzów, młodzież przychodziła tylko na przedstawienia szkolne w ramach zajęć lekcyjnych. Teraz również są wystawiane sztuki, które są lekturami, ale w inny (ciekawszy) sposób. Poza tym prezentowane są spektakle dla młodzieży, imprezy, zajęcia warsztatowe, spotkania w teatrze, w Modrzejewskiej [kawiarenka teatralna — T.W.].

Uczennica szkoły średniej, wywiad 14

Zmiany spowodowały, że do teatru nie przychodzimy już tylko z klasą, ale również sami po południu, tu zawsze coś się dzieje.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 17

Wypracowanie sytuacji, w której frekwencja mieszkańców będzie satysfakcjonująca, wymaga odpowiednich zabiegów, linii repertuarowej oraz czasu. Obserwacja kolejnych lat aktywności teatru poświadcza słuszność zapoczątkowanego przed laty kierunku. Mimo zdecydowanie większego zainteresowania mieszkańców działalnością teatru, nadal prowadzone są zabiegi, by liczba widzów systematycznie wzrastała. Badani wskazywali na różnego rodzaju strategie rewitalizacyjne mające na celu rozwijanie motywacji mieszkańców do uczestnictwa w kulturze teatralnej:

Najlepszym sposobem pozyskania publiczności jest interesujący repertuar oraz systematyczna promocja w mieście.

Emerytowana nauczycielka, wywiad 9

Ludzi trzeba stale zachęcać, ale potrzebna jest odpowiednia postawa teatru, musi zaistnieć świadomość, poczucie, że to jest nasz (wspólny) teatr. Poza tym teatr musi wyjść do widza.

Dziennikarz, wywiad 3

Pozyskiwanie widzów to określony plan działania, zwłaszcza jeżeli pragnie się dotrzeć do wszystkich grup społecznych.

Zachęcanie ludzi w Legnicy do przyjscia do teatru jest o tyle łatwiejsze, że tu nie ma konkurencji, jest jeden teatr. W ostatnich latach teatr kojarzy się z tym, co robimy, na spektakle, głównie w mieście, przychodzą różne osoby: robotnicy, lekarze, naukowcy, gospodynie domowe, bezrobotni, „pijacy”... Ta różnorodność to fenomen legnicki. Ludzie z Piekarchodzą tam na przedstawienia, bo to jest ich teatr i na tym polega jego wartość. Oni się z nim identyfikują, do „Modrzejewskiej” raczej nie chodzą.

Dyrektor teatru, wywiad 4

Wśród strategii mających zachęcić mieszkańców do partycypacji w działaniach teatru wymieniano:

intensywniejszą reklamę, aktywne formy promocji oraz niższe ceny biletów.

Nauczyciel, dziennikarz, wywiad 10

Niektórzy uważają, że pozycja teatru jest tak wysoka, że dodatkowa reklama jest zbędna:

Nasz teatr ma taki wizerunek i status, że nie potrzebuje już reklamy, bo wszyscy go znają.

Uczeń liceum, wywiad 13

Legnicki teatr jest obecnie jedną z najlepszych scen w kraju, potwierdzają to nagrody, które teatr otrzymał, oraz zaproszenia do innych miast. Najlepszą reklamą jest repertuar i sposób, w jaki jest prezentowany.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 19

Obserwując zainteresowanie coraz większej grupy społeczeństwa aktywnością teatru, można zapytać, co powoduje, czego poszukują osoby chętnie przychodzące — zarówno do „Modrzejewskiej”, jak i na spektakle wystawiane w przestrzeniach miejskich? Zasadniczą przyczyną zainteresowania sztuką teatralną była:

Zauważalna zmiana repertuarowa oraz bezpośrednie zwrócenie się (otwarcie) na widza.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 14

Zmiana „postawy” teatru, który nie oczekuje biernego widza w swojej siedzibie, ale „wychodzi” na zewnątrz i dociera do środowisk zapomnianych — spowodowała, że badani, określając motywy uczestnictwa mieszkańców w realizowanych projektach teatralnych, wskazywali głównie na chęć nawiązywania kontaktów interpersonalnych oraz więzi podmiotowych:

[...] możliwość kontaktu z innymi ludźmi. Ludzie nawet w najbliższym sąsiedztwie często się nie znają, nie identyfikują się wzajemnie, żyją obok siebie, swoimi problemami, nie dostrzegając drugiego człowieka, to powoduje poczucie osamotnienia. Teatr pozwala na spotkanie człowieka o podobnych zainteresowaniach, pozwala na rozmowę.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 15

„Wyjście” teatru w przestrzeń, jasne komunikaty przekazywane społeczeństwu oraz częste medialne informacje o dokonaniach i sukcesach legnickiego teatru, swoista promocja teatru (*Ballada o Zakaczerwiu*) w Teatrze

Telewizji to dodatkowa reklama i czynnik pobudzający zainteresowanie mieszkańców czymś — być może — dla nich nowym.

To było wydarzenie w mieście, gdy w poniedziałkowym Teatrze Telewizji przedstawiono *Balladę*, Legnica za sprawą teatru stała się sławna, na nowo zaistniała w świadomości Polaków. Również mieszkańcy zaczęli się interesować tym, co dzieje się w teatrze i — za jego sprawą — poza nim, w mieście.

Nauczycielka, wywiad 7

Wiele osób po medialnych sukcesach teatru dostrzegło jego znaczenie w mieście. Ludzie zaczęli inaczej postrzegać budynek w centrum miasta.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 14

Od czasu telewizyjnej premiery teatru legnickiego, a także od czasu gdy przedstawienia zaczęto realizować w różnych zapomnianych, zrujnowanych budynkach mieszczących się w dzielnicach, które stanowią enklawę ubóstwa, w których życie płynie swoim rytmem, o których najchętniej by się zapomniało, teatr zaczął wzbudzać coraz większe zainteresowanie.

Nauczycielka, wywiad 1

Zainteresowanie to przybiera najczęściej postać bierną, dyktowaną często ciekawością zaistniałych w środowisku faktów, ale i ten rodzaj zainteresowania niesie ze sobą pozytywne skutki.

Nawet bierna partycypacja w spektaklu pozwala na rozwój zainteresowań, możliwość edukacji czy doświadczania wrażeń emocjonalnych. Takie powszechne opinie wyrażały badane osoby:

Żadna ze sztuk nie dostarcza tak wiele emocji i doznań, jak sztuka teatralna. Żadna nie łączy w sobie tak wiele elementów pozostałych sztuk. Z kolei różnorodność tematyczna prezentowana w twórczości dramatycznej powoduje, że teatr jest miejscem zdobywania wiedzy.

Nauczycielka, wywiad 2

Zwracano również uwagę, że stworzenie możliwości uczestniczenia w sztuce osobom reprezentującym niski status społeczno-ekonomiczny jest szansą dla nich i dla całego lokalnego społeczeństwa:

Wiele osób przez całe życie nie doświadczyło żadnego bezpośredniego kontaktu ze sztuką, z teatrem. Działania proponowane przez zespół teatru powodują, że wszystkim ludziom — niezależnie od posiadanego statusu społecznego — daje się szansę uczestniczenia w sztuce, uczestniczenia w życiu społecznym, zaistnienia wśród innych, doświadczanie

nia innej rzeczywistości. To jest wielka szansa dla ludzi z przestrzeni zapomnianych.

Emerytowana nauczycielka, wywiad 9

Opinie te z pewnością nie wyczerpują zakresu motywacji mieszkańców do uczestniczenia, nawet tylko biernego w proponowanych projektach. Najważniejsze, że scena legnicka systematycznie powiększa grono odbiorców. Obecność/działalność danej instytucji nie jest gwarantem partycypacji mieszkańców w konkretnych projektach. Aby udział publiczności w spektaklach stał się faktem, muszą zaistnieć pewne okoliczności, widz powinien prezentować potrzebę, chęć uczestniczenia w danych wydarzeniach, a teatr powinien zainteresować, zaproponować widzowi projekt na tyle ciekawy, że możliwe będzie porozumienie, uczestnictwo. Żeby wypełnić salę publicznością, powinien określić cel i zadania, czemu i komu ma służyć, w jakim zakresie realizuje funkcje społeczne.

Obserwując, trwające od kilkunastu już lat, legnickie zmagania (poszukiwania) teatru z codziennością, możliwością aktywnego i skutecznego zaistnienia w przestrzeni miasta, uwieńczone — na tym etapie — sukcesem, można powiedzieć, iż twórcy sceny precyzyjnie określili cel.

Teatr w tej rzeczywistości staje się narzędziem rewitalizacji społecznej zarówno poprzez uwzględnianie problematyki społecznej, aktywizowanie (włączenie) lokalnej społeczności do aktywnej partycypacji w projektach scenicznych, jak również poprzez zainteresowanie przestrzeniami zdegradowanymi, wymagającymi modernizacji i rewitalizacji. Fakt ten jest dostrzegany przez reprezentantów lokalnej społeczności:

Nasz teatr jest jak światełko w tunelu, niemało osób mu wiele zawdzięcza, on ich uaktywnił, zmienił sposób patrzenia na rzeczywistość.

Emerytowana nauczycielka, wywiad 5

W szerszej perspektywie — wzmiankowanego kontekstu — pojawiła się opinia:

Celem teatru jest nie tylko wystawianie Moliera, trzeba realizować takie projekty, żeby pojawiła się „chemia”. To nie może być tylko artystyczna kreacja aktora, on musi rozmawiać z widzem, musi z nim nawiązać kontakt, to jest funkcja społeczna. W teatrze muszą być obecne konteksty społeczne, teatr ma mówić o tym, co jest za oknem. Teatr powinien grać zarówno klasykę, jak i utwory współczesne, by zaistniało porozumienie. Widz przychodzi do teatru z pewnym oczekiwaniem, a teatr, mając określony cel, powinien go w taki sposób realizować, by coś się działo, coś się zmieniało, w przestrzeni i w sposobie myślenia

ludzi, stąd realizowana od kilkunastu lat wizja poszukiwania przestrzeni, do których ludzie będą chcieli przyjść i pomyśleć.

Dyrektor teatru, wywiad 4

Pozyskiwanie widza m.in. poprzez prezentowanie spektakli poza sceną budynku teatralnego jest praktyką coraz powszechniej stosowaną w różnych miastach Polski, ale zamiar powrotu do historii, niezwykle barwnej, odkrywania z mieszkańcami miejsc istniejących, ale nieznanych, wreszcie działania skierowane na przywrócenie owych budynków, przestrzeni — zrujnowanych, zapomnianych — miastu i społeczeństwu jest w skali kraju czymś wyjątkowym, niosącym znamiona nie tyle artystycznej twórczości, ile społecznego działania. Sens realizowania projektów w tych pozateatralnych przestrzeniach widzą nie tylko twórcy teatralni, ale sami mieszkańcy:

Granie w przestrzeniach, to odkrywanie historii miasta, ta podróż ma także walor psychologiczny, identyfikacyjny. Nawet jeżeli obniżamy trochę poprzeczkę — w kontekście wymogów — to w słusznej sprawie.

Dziennikarz, wywiad 3

Wspomniane „obniżanie poprzeczki” w proponowanych spektaklach dotyczy bardziej braku scenicznej oprawy, niedoskonałości akustycznych niż aspektów merytorycznych sztuki. Postrzegane przez niektórych owe niedoskonałości zauważalne i występujące w przestrzeniach nieteatralnych mogą być równocześnie uznawane za dodatkowe walory uszlachetniające i dopełniające sztukę, czyniące ją niekiedy bardziej wiarygodną. Tak z pewnością było w przypadku realizacji *Ballady o Zakaczu* czy *Made in Poland*. Poza artystycznymi uzasadnieniami wprowadzania spektakli w nieteatralne przestrzenie, legnizanie podkreślają szereg innych, w kontekście społecznym, znacznie istotniejszych.

Pokazywanie, przypominanie mieszkańcom tych opuszczonych, a kiedyś tętniących życiem miejsc jest niezwykle istotne, umożliwia budowanie tożsamości, budowanie porozumienia pomiędzy reprezentantami różnych kultur, grup etnicznych, których przodkowie w przeszłości budowali to miasto. Współczesnym mieszkańcom pozwala na identyfikację z miejscem zamieszkania, poznanie przeszłości, walorów miasta skutkuje tym, iż coraz więcej osób z dumą mówi o swoim mieście. To jest też doskonała lekcja historii dla młodzieży i szansa na porozumienie międzypokoleniowe.

Nauczycielka, wywiad 2

W procesie identyfikacji, budowania tożsamości istotną rolę odgrywa historia, jej znajomość. Zwracali na to uwagę głównie starsi przedstawiciele próby badawczej:

Bardzo ważne jest, by mieszkańcy miasta znali jego historię, bo bez niej trudno budować przyszłość. Legnica to wielokulturowa historia naznaczona wieloma bolesnymi doświadczeniami. Warto z niej [historii — T.W.] wyciągać wnioski na przyszłość i uczyć się żyć w nowych warunkach. Przypominanie miejsc historycznych, wydarzeń i ich uczestników buduje szansę na porozumienie społeczne, kształtowanie wartości i postaw. Takie działania realizuje u nas teatr, który nie wyróżnia i nie marginalizuje poszczególnych środowisk, dąży raczej do ich integracji.

Nauczyciel, dziennikarz, wywiad 10

Dostrzeżenie przez twórców teatru społeczności żyjących poza centrum wydarzeń wskazuje na ich wrażliwość i potrzebę włączenia się w możliwy sposób w działania pozwalające tym społecznościom dostrzec szansę zmiany swojego życia, poczuć się pełnoprawnymi członkami legnickiej społeczności, konsumentami, wspólnie przez pokolenia wypracowanych dóbr. Mieszkańcy w największym zakresie są w stanie ocenić sens i skutki realizowania projektów teatralnych w miejscach pozateatralnych.

Początek tych wędrówek po mieście to prezentacja *Pasji* w kościele czy *Koriolana* w koszarach dawniej pruskich, potem ruskich. Potem było odkrycie Zakaczawia, a potem poszukiwaniom miejsc, w których możliwe byłoby wystawienie sztuki, zaczęły towarzyszyć pomysły ratowania konkretnych obiektów, przestrzeni. Wymiernym działaniem skierowanym na ratowanie tych licznych miejsc było zorganizowanie Festiwalu Miasto, który poza artystycznym wymiarem, miał również pomóc dostrzec problem i zainicjować jego rozwiązanie. I to w pewnym zakresie już się udało. Przykładem Piekary, gdzie zorganizowaliśmy stałą scenę, oprócz tego funkcjonuje miejsce, w którym prowadzimy edukację teatralną dla dzieci i młodzieży i to jest dla tej społeczności wielka szansa na odnowę i zmianę swojego życia.

Dyrektor teatru, wywiad 4

Wszelkie działania, co warto podkreślić, mają zasadniczo na celu sprostowanie lokalnej społeczności do aktywności w procesie rewitalizacji społecznej, poprzez indywidualną i grupową partycypację w proponowanych projektach.

Partycypacja lokalnej społeczności ukazana została na przykładzie trzech spektakli, każdy z nich przedstawiał inne, trudne historycznie i spo-

łecznie problemy, zaprezentowane dodatkowo w miejscach zapomnianych. Okazało się, że wybór ten nie tylko nie zniechęcił publiczności, lecz w znacznym stopniu przyczynił się do sukcesu. Interesującym problemem badawczym stały się normy uczestnictwa mieszkańców Legnicy w projektach teatralnych dotyczące trudnej — zarówno z punktu widzenia społecznego, jak i biografii osobistych — tematyki, a przy tym realizowanej w przestrzeniach antyestetycznych.

W wypowiedziach mieszkańców dominuje stanowisko odwołujące się do zamysłu twórców, iż prezentowanie trudnych, problematycznych treści w tych opuszczonych, zdegradowanych miejscach, pozwala na pogłębioną refleksję, zadumę, pozwala dostrzec istniejące problemy:

Obserwacja zachowań bohaterów konkretnych spektakli pozwala kształtować określone postawy wśród widzów. Taki spektakl inaczej trafia do społeczności. Poza tym ukazuje przestrzenie, którymi się trzeba zająć.

Emerytowana nauczycielka, wywiad 8

Prezentowanie problemów społecznych na scenie to odzwierciedlenie codzienności, motywowanie widza do refleksji.

Ksiądz, wywiad 6

Zasadność ukazywania na scenie współczesnych problemów społecznych potwierdzają niemal wszyscy, istotny jest jednak dobór odpowiednich instrumentów oraz cel, w jakim ukazuje się ten stan:

Ludzie chcą oglądać to, co ich dotyczy. Pokazywanie brzydoty, zła, problemu czemu nie? — ale z perspektywy dobra — nadziei, tak jak w przypadku *Made in Poland*. Teatr nie jest zwierciadłem rzeczywistości, mimo że z niej czerpie, trzeba odpowiednich zabiegów, by ją na scenie pokazać. Warto ludziom takie „zwierciadło” (daną sztukę) pokazać, by się zobaczyli w innym świetle, dostrzegli wady i nie akceptowali zła, dostrzegli, że rzeczywistość można zmienić. Niezgoda na otaczającą rzeczywistość jest wielce wartościowa, bo motywuje do zmiany.

Dziennikarz, wywiad 3

Teatr poprzez przekazywane treści realizuje określone zadania społeczne. Analizowane spektakle, ukazujące trudne i traumatyczne losy przedstawicieli różnych narodowości, spowodowały realną szansę na pojednanie, zrozumienie reprezentantów różnych grup etnicznych tworzących wspólną lokalną społeczność.

W opinii młodzieży, prezentowanie problematycznych wątków na scenie motywuje do refleksji, zastanowienia:

Oglądanie sytuacji problemowych na scenie może być podpowiedzią, jak sobie z nimi radzić w rzeczywistości.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 15

Może być formą profilaktyki, mówi o potrzebie przeciwdziałania złu.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 17

W sytuacji, gdy widz doświadcza podobnego problemu, uświadamia sobie, że nie jest sam, a to może dawać siłę do działania.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 19

Siłę teatru, jako czynnika motywującego do aktywizacji, działania dostrzegają również dorośli mieszkańcy, zgodnie podkreślając, że partycypacja, nawet bierna, w spektaklach powoduje u wielu osób uaktywnienie lub kontynuację budowania tożsamości i identyfikacji z miejscem i ze społecznością. Organizowanie spektakli w różnych pozornie nieteatralnych miejscach zachęciło mieszkańców danych dzielnic do przyścia na spektakl. Społeczność lokalna uczestniczyła również aktywnie w niektórych przedsięwzięciach, pomagając przy budowie dekoracji, pełniąc rolę statystów, prezentując historie z przeszłości — współtworząc scenariusz, wyposażając sztukę we własne przedmioty (rekwizyty). Dostrzeżenie i docenienie ich i ich miejsca przez teatr, wzmocnił poczucie wartości ludzi funkcjonujących poza centrum życia. Równie istotnym elementem inicjującym wszelką aktywność jest sfera emocji, która w wielu przypadkach była bardzo intensywnie rozbudzona, prowokująca do rozmów i wspomnień. Tak było na *Łemku*,

zobacz to tak jak u Józka w domu, to jego historia.

Dziennikarz, wywiad 3

Konkretne spektakle ukazują, jakie znaczenie ma teatr/sztuka teatralna jako narzędzie rewitalizacji społecznej dla podmiotów tworzących dane środowisko. Sztuka *Łemko* pokazuje silną identyfikację z przeszłością, jest też przykładem eksponowania uczuć. Poszczególne spektakle wyzwały zaangażowanie również w innych sferach. Wielki społecznik, ksiądz, prowadzący stołówkę dla najuboższych, pełnił w spektaklach nieraz funkcję konsultanta. Podobną rolę odgrywała nauczycielka języka rosyjskiego:

Przy *Balladzie*... pracowałam jako konsultantka ds. rosyjskich wątków, to było bardzo ciekawe doświadczenie. Zawsze chętnie pomagam, gdy jest taka potrzeba. Uczestniczyłam w rozmowach, nawiązywaniu kontaktu z teatrem w Petersburgu, prowadziłam ćwiczenia językowe z aktorami.

Emerytowana nauczycielka, wywiad 5

Aktywizującą moc sztuki teatralnej potwierdza dyrektor teatru:

Nie jestem zwolennikiem obsadzania amatorów w konkretnych rolach w przedstawieniach, chociaż w niektórych projektach telewizyjnych — *Ballada o Zakaczerwaniu* czy *Wschody i Zachody miasta* — było to zasadne. Chętniej widzę współpracę w ramach rozmów, spotkań, na podstawie których powstaje scenariusz jak przy *Balladzie*... Teatr w ogóle jest najlepszą formą aktywizowania społeczności, bo wyraża się w dialogu, spektakl to jest rozmowa, mogąca przynieść określone rezultaty.

Dyrektor teatru, wywiad 4

Młodzież również dostrzega możliwości teatru w zakresie aktywizowania ludzi, w różnym stopniu i zakresie:

Jak uważnie uczestniczymy w przedstawieniu, to musi pojawić się jakaś refleksja, ocena, a to jest już forma aktywności, która może rozwinąć się w działanie.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 16

Każda forma zaangażowania czy polegająca tylko na obecności podczas spektaklu, czy polegająca na zaangażowanym uczestnictwie prowadzi zawsze do zmiany postrzegania zjawisk, ludzi. Wspólne przebywanie ludzi podczas spektaklu powoduje, że ludzie się poznają, rozmawiają ze sobą, nawiązują kontakty.

Uczeń szkoły średniej, wywiad 12

Wnikliwa obserwacja możliwych zachowań potwierdza, że uczestniczenie reprezentantów społeczności w tych samych projektach przyczynia się do wzrostu identyfikacji społecznej, wzmocnienia więzi międzyludzkich, kreuje nowe wartości i postawy, stymuluje do dialogu, wzmacnia poczucie przynależności. Jednocześnie niweluje poczucie osamotnienia, alienacji i bezczynności.

Najważniejszym aspektem podejmowanych działań jest ich efektywność. Partycypacja w życiu społecznym, konkretnych propozycjach teatralnych — zarówno bierna, jak i czynna może w konsekwencji skutkować znacznie większym zaangażowaniem w reorganizację indywidualnego oraz społecznego życia. Z takimi przykładami zmian we wspomnianych zakresach, inicjowanych partycypacją twórców teatralnych, spotykamy się w Legnicy.

Nie sposób zaprezentować wszystkie zaistniałe zmiany, pewne rozwiązania obecne w przestrzeni miasta poczynione za sprawą teatru. Dotyczą one zarówno fizycznej przestrzeni miasta, jak i zmian indywidualnych (osobniczych) w sposobie bycia, zachowania, postępowania osoby. Jednak, przywołując teoretyczne analizy wybitnych reprezentantów wybra-

nych dyscyplin społecznych oraz współczesnych stanowisk¹¹³, trudno nie zaakceptować realności oddziaływań sztuki/teatru na postawy ludzi, ich motywowanie do działania, do zmian. A zatem, nawet jeżeli zasługi sztuki teatralnej w procesie rewitalizacji społecznej miałyby być postrzegane częściowo, to i tak ich wpływ jest nie do przecenienia.

Najpełniejszym świadectwem jest z pewnością przestrzeń miasta, gdzie owe zmiany są czytelne, ale i wypowiedzi badanych zdają się potwierdzać wpływ teatru na zaangażowanie i przemiany w Legnicy.

Zmiany są bardzo widoczne, dotyczy to renowacji niektórych budynków, które przypominał teatr, a także życia poszczególnych ludzi, zwłaszcza z tych dzielnic, w których realizowane były spektakle. Aktywność ludzi teatru w danej przestrzeni powoduje, że ludzie zaczynają się interesować tym, co się wokół nich dzieje i dlaczego to się dzieje. Ciekawość i zachęcanie do uczestniczenia w spektaklach w ich przygotowaniu, powoduje rozbudzenie aktywności. Życie tych ludzi się zmienia, nawet jeżeli na krótki czas, to i tak jest to istotne osiągnięcie, nowe doświadczenie, które może kiedyś znowu uaktywni osobę. Z obserwacji wynika, że ludzie po spektaklach (naszych) wychodzą inni np. *Łemko, Made in Poland* — młodzi dostrzegają obce im wcześniej wartości.

Nauczyciel, dziennikarz, wywiad 10

Działalność teatru przyczyniła się do poprawy wizerunku miasta, ale — co znacznie istotniejsze — spowodowała, że jego mieszkańcy chętniej się z nim identyfikują i są z niego dumni.

Spektakle o Legnicy powodują zmianę postaw, ludzie się identyfikują z teatrem i z miastem, uczestnicząc w spektaklach, postrzegają je jako swoją przestrzeń. Teatr powoduje większą integrację lokalnej społeczności, poszanowanie i tolerancję wobec innych kultur. Mieszkańcy Zakaczawia i Piekara chętnie uczestniczyli w przygotowaniach spektakli. Za sprawą teatru powstała Scena na Piekarach — własny teatr mieszkańców — to tu działa też świetlica artystyczna dla dzieci i młodzieży, organizując czas wolny, ucząc młodych ludzi, jak aktywnie i ciekawie można go wykorzystać. To taka forma profilaktyki.

Ksiądz, wywiad 6

Zasadniczo każdy spektakl pełni funkcję profilaktyczną, chociaż wprowadzenie dodatkowych instytucji (działań) mających wspierać tę funkcję, szczególnie w określonych środowiskach, wydaje się bardzo zasadne.

¹¹³ M. Golka: *Socjologia sztuki...*, s. 200–228.

Legnicka społeczność o wielokulturowych korzeniach dzięki *Balladzie...*, *Wschodom...*, czy sztuce *Łemko*, mogła doświadczyć wzmocnienia więzi, pojednania wyrażającego się w budowaniu wspólnego miasta. Ja sama czuję wielką satysfakcję, mogąc pracować, pomagać przy organizacji spektakli jako konsultantka. To bardzo ważne, że ktoś o mnie pamięta, że mnie potrzebuje, że mogę przyczynić się do czegoś dobrego. Teatr jest bardzo ważny, bo — jak mówił F. Dostojewski — „Piękno uratuje świat”.

Emerytowana nauczycielka, wywiad 5

W wypowiedziach badani często podkreślali fakt zorganizowania festiwalu, który w znaczącym stopniu przyczynił się do innego postrzegania miasta, oraz spowodował wiele pozytywnych zmian.

Festiwal Miasto był doskonałym pomysłem, ludzie zaczęli inaczej to miasto postrzegać — przez pryzmat doświadczeń historycznych, odkrywają nowe miejsca i ich historię, budują na tym poczucie tożsamości. Zmieniają się relacje międzyludzkie, skoro artyści potrafili zainteresować się społecznością funkcjonującą trochę na marginesie miasta, zorganizowali im teatr, świetlicę artystyczną, a w przyszłości Centrum Edukacji Kulturalnej, to musi to mieć jakiś sens. Ludzie coraz chętniej przychodzą na spektakle, na imprezy okołoteatralne, bo czują, że są ich bezpośrednimi adresatami.

Nauczycielka, wywiad 7

Skuteczność społeczną swojej działalności dostrzega dyrektor placówki, który wielokrotnie — w różnych rozmowach — potwierdzał konieczność społecznego zaangażowania teatru w codzienne życie mieszkańców.

Na początku realizacji *Ballady...* ludzie byli bardzo nieufni, przekonywanie trochę trwało, ale potem było już dobrze. Chciałbym, żeby teatr zbawił świat, ale nie do końca jest to realne, bo teatr jest sztuką niszową... Chociaż skuteczność zrealizowanych spektakli, zainteresowanie ludzi, pokazują, że i tu są możliwe zmiany. Dlatego uwzględniając wielość społecznych problemów, specyfikę dzielnicy Zakaczawie, chcieliśmy, aby po realizacji *Ballady...* powstał dom kultury dla ludzi tam mieszkających. To się nie udało, ale przynajmniej uchwalono pod wpływem teatru plan rewitalizacji Zakaczawia. Ale mimo to miałem wtedy poczucie przegranej, daliśmy ludziom nadzieję, że będzie inaczej, a potem zostawiliśmy ich. Dlatego gdy w 2004 roku szliśmy na osiedle Piekary, to już z gotowym programem — musi być obiekt, który będzie żył stale. Powstała Scena na Piekarach. Oprócz prezentacji sztuk teatralnych, jest to miejsce twórczej pracy z dziećmi i młodzieżą, gdzie zaangażowani są rodzice i wolontariusze, a także prowadzący zajęcia aktorzy. Przed Festiwałem Miasto wróciliśmy na Zakaczawie,

wystawiając w dawnym Teatrze „Varietes”, spektakl *Lemko*. Mamy pomysł na utworzenie tu Centrum Edukacji Dzieci i Młodzieży na Zakaczu. Tam jest ogromna degradacja społeczna, brak pomysłu Magistratu na „co dalej?” Ale my jesteśmy zdeterminowani, istnieje realna szansa, by ludziom życie, nie od razu, nie wszystkim, ale teatr musi zostawić coś w życiu człowieka, nadzieję na możliwość zmiany.

Dyrektor teatru, wywiad 4

Efektywność działalności legnickiego teatru wyraża się w demarginalizacji i stymulowaniu do ponoszenia odpowiedzialności za swoje życie i społeczną przestrzeń.

Wobec realnych zmian — już zaistniałych w środowisku miasta i tych będących w fazie realizacji — teatr jawi się wielu osobom jako ośrodek twórczości artystycznej oraz społecznie użytecznej w realizowanym procesie rewitalizacji społecznej. Istotną kwestią, która — jak sądzę — zjednuje orędowników wszelkich teatralnych działań, jest fakt, że teatr — jego twórcy — nie występują w roli wszechwiedzącego dyktatora, nadzorcy, ale pełnią rolę animatora, opiekuna, osoby proponującej dane rozwiązanie. Nawiązując do terminologii Zygmunta Baumana, są raczej tłumaczami niż pracodawcami. Ponadto nie są tylko inicjatorami i obserwatorami swoich planów, ale w nich współuczestniczą, uwiarygodniając je w ten sposób. Taka postawa twórców wynika z faktu, że sami są członkami tej społeczności. Odpowiedzialność za nią wyrażają w pełnym zaangażowaniu społecznym.

Do wspomnianych, niewątpliwych sukcesów społecznych, które są udziałem legnickiego teatru, warto dopisać jeszcze jeden, mianowicie wypracowanie swoistego porozumienia, które istnieje pomiędzy zespołem teatru a publicznością, o czym świadczą wspólne, pozasceniczne spotkania z okazji jubileuszy i innych uroczystości, np. Międzynarodowego Dnia Teatru.

Dyrektor oraz aktorzy naszego teatru należą do naszej społeczności. Mamy takie poczucie jedności, oni zapraszają nas do siebie (teatru), a my zapraszamy ich do nas [przestrzeń miasta — T.W.]. Porozumienie, które udało nam się zbudować, skutkuje nowymi pomysłami, które wspólnie staramy się realizować. Lubimy wspólne spotkania pozasceniczne, dyskusje, które pokazują, że teatr i ludzie tu pracujący są jednym z wielu elementów struktury miasta, a nie sztucznym tworem.

Nauczyciel, dziennikarz, wywiad 10

Osiągnięciem bezspornym jest świadomość twórców legnickiego teatru, iż lokalna społeczność w coraz większym stopniu jest przekonana, że zadania realizowane przez ten teatr są realizowane z myślą o niej i dla niej.

To sprawia, że postrzegają teatr jako coś przyjaznego i własnego. Teatr poprzez swoje działania pełni rolę „przywódcy” w procesie aktywizacji lokalnych społeczności. Jednocześnie pojawiają się pewne trudności w realizacji zamierzeń.

W najnowszej historii działalności legnickiej sceny konsekwentnie realizującej swoje zamierzenia przy dominującej akceptacji społecznej, pojawiały się również przejawy oporu wobec działań rewitalizacyjnych, w które zaangażował się teatr:

Pamiętam, jak na realizację *Ballady o Zakaczawiu* chciałem pozyskać od bogatszej części lokalnej społeczności jakieś pieniądze, to usłyszałem, że nie będą wspierać przestępczej działalności dzielnicy. To wynikało chyba z niezrozumienia intencji, może teraz po sukcesie przedstawienia byłoby inaczej.

Dyrektor teatru, wywiad 4

Początkowo, gdy prowadzono poszukiwania odpowiednich terenów do realizacji poszczególnych tytułów, mieszkańcy Zakaczawia i Piekar przyjmowali artystów z niechęcią, obawą przed czymś nowym, nieznanym. Pierwsze rozmowy wskazujące na szanse, jakie może stworzyć obecność teatru/sztuki w tych środowiskach, były przyjmowane z niedowierzaniem, gdy wskazywano na możliwości pozytywnych zmian, edukację dzieci i młodzieży towarzyszyło temu zwątpienie i brak wiary. Społeczność ta miała w pamięci wcześniejsze inicjatywy, które nie przyniosły pożądanych rezultatów. Później już w ogóle nikt się nimi nie interesował, skąd więc to zainteresowanie teatru?

Dyrektor teatru, wywiad 4

Trudno komentować takie stanowiska. Faktem jest, że trudności, opór w zaistnieniu, wśród nieufnej i zamkniętej społeczności Zakaczawia i Piekar, były udziałem legnickiego teatru. Ale — jak pokazuje rzeczywistość — poprzez odpowiednie metody udało się nie tylko zaistnieć w tym środowisku, lecz pozyskać jego zaufanie, prowadząc tam adekwatną do potrzeb działalność edukacyjną. Efekty aktywności teatralnej we wspomnianych miejscach spowodowały zmianę wcześniejszego stanowiska reprezentantów elit i władz miasta.

W realizowanych przez teatr projektach kulturalno-społecznych istotną rolę odgrywają legnicy nauczyciele. Świadomi roli, jaką ta instytucja może odegrać w życiu społecznym, aktywnie włączyli się do współpracy. Zaangażowanie nauczycieli i artystów wobec realizowanych projektów przynosi zamierzone efekty. Twórcy dbają o zapewnienie odpowiedniej oferty dla młodzieży, a nauczyciele poprzez praktyczne działania skutecznie motywują młodzież do zainteresowania się tą formą sztuki i jej możliwościami społecznymi.

Ja obecnie też przyprowadzam młodzież do teatru — to znaczy na spektakle grane w budynku teatru lub na te realizowane w przestrzeni miasta, ale obecne wyjścia są, jestem o tym przekonana, bardziej świadome. Poza tym realizowana przeze mnie systematycznie edukacja teatralna skutkuje tym, że gros młodzieży uczestniczy w przedstawieniach w swoim czasie wolnym.

Nauczycielka, wywiad 1

Edukacja teatralna wydaje się konieczna, bowiem mimo tak spektakularnych nagród, powszechnego uznania, szczególnej promocji miasta nie wszyscy mieszkańcy ujawniają potrzebę korzystania z interesującej oferty teatru. W opiniach badanych pojawiały się wskazania na:

niewykształcenie nawyku korzystania z dóbr kultury, wskazujące na brak właściwej edukacji.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 16

Inni badani wskazywali na:

lenistwo, poza tym łatwiej obejrzeć film w kinie, albo w telewizji, niż pójść do teatru i skupić się na spektaklu.

Uczeń szkoły średniej, wywiad 20

Trudno poznać motywację ludzi niezainteresowanych korzystaniem z pracy teatru. Fakt ten jednak tym bardziej powinien motywować ludzi odpowiedzialnych za tworzenie sztuki i realizowanie procesu edukacyjno-wychowawczego do podejmowania wspólnych inicjatyw skutkujących rozwojem świadomości młodego pokolenia i kreowaniem nawyków.

Reasumując poczynione analizy, zarówno na podstawie materiałów źródłowych, jak i opinii przedstawicieli lokalnej społeczności można zauważyć pełną tożsamość ocen, refleksji dotyczących znaczenia teatru legnickiego dla mieszkańców miasta i jego roli w rewitalizacji tej przestrzeni z udziałem lokalnej społeczności. Przestrzeń artystyczna jest istotnym podmiotem kreowania integracji społecznej. Jak wskazuje A. Chwieduk: „Rozprawy Monteskiusza zwracały uwagę na mechanizmy tworzenia się wspólnot demokratycznych i społeczeństw zróżnicowanych kulturowo, pod pewnymi względami jednak stanowiącymi pewną nierozzerwalną całość. Można by powiedzieć, że podjął on problematykę pluralizmu kulturowego, która przejęta została przez współczesne studia nad etnicznością, a sam termin wszedł do kanonu podstawowych pojęć etnologicznych. [...] To w ustroju demokratycznym — zdaniem tego oświeceniowego filozofa — wszystkie grupy mniejszościowe uczestniczą w głównym nurcie życia społecznego, zachowując swą tożsamość i odrębność [...]”¹¹⁴.

¹¹⁴ A. Chwieduk, A. Pomieciński: *Wprowadzenie*. W: *Francuska antropologia kulturowa...*, s. 15.

Legnica, będąca przykładem struktury wielokulturowej, za sprawą sztuki teatralnej próbuje, i to z powodzeniem, przyczynić się do rozwoju wartości i wykreowania aktywnych postaw pożądaných w lokalnym środowisku.

Wybrane przykłady partycypacji lokalnej społeczności w projektach teatralnych na terenie Nowej Huty

Istniejący od 2005 roku Teatr Łaźnia Nowa nie jest jedynym teatrem działającym w nowohuckiej przestrzeni. Od lat pięćdziesiątych minionego stulecia działa tu bowiem Teatr Ludowy. Obie te instytucje, jakkolwiek realizujące zamierzenia artystyczne skierowane do lokalnej społeczności i sięgające po tematy nawiązujące do realiów i codziennego życia ludzi tu mieszkających, dzieli nie tylko okres artystycznego istnienia czy miejsce prezentowania swoich produkcji — Teatr Ludowy mieści się w budynku, który zbudowano specjalnie na potrzeby teatru, siedzibą Teatru Łaźnia Nowa jest zaadaptowany budynek dawnych warsztatów szkoły mechanicznej; ale nade wszystko przyjęta formuła artystyczna, zakres i rodzaj realizowanych w danej przestrzeni projektów oraz ich forma i sposób popularyzowania.

Błędem byłoby niedoceniać funkcji, jaką pełni Teatr Ludowy w Nowej Hucie, tym bardziej że i on od pewnego czasu — nie rezygnując z klasycznych form artystycznej działalności — podejmuje inicjatywy, projekty artystyczno-społeczne zorientowane na ograniczenie negatywnych zjawisk społecznych, których głównymi bohaterami są młodzi ludzie.

Miejsce, w którym usytuował się Teatr Łaźnia Nowa — hala dawnych warsztatów, stwarza ogromne możliwości inscenizacyjne. Przestrzeń ta umożliwia realizację projektów artystycznych, społecznych i edukacyjnych, daje szansę na organizowanie przedsięwzięć na większą skalę, jak na przykład — festiwale.

Analizując cztery lata funkcjonowania teatru na terenie Nowej Huty, nie sposób nie dostrzec wielkiej aktywności zespołu aktorskiego, realizującego szereg imprez, projektów nastawionych głównie na zainteresowanie lokalnej społeczności, na jej zaktywizowanie. Co więcej, zamysłem twórców tej sceny jest promocja tego miejsca — miasta i jego mieszkańców — poza Nową Hutą. A co najważniejsze — zamysły te są w pełni realizowane.

Z uwagi na warunki lokalowe, teatr jest miejscem nie tylko prezentowania sztuki teatralnej, tu odbywają się koncerty, pokazy filmowe, organizowane są spotkania ludzi sztuki z mieszkańcami. Realizując różnorodne projekty, teatr pragnie zaprezentować Nową Hutę jako przestrzeń/miejsce,

w której(ym) bohaterowie (mieszkańcy) żyją. Ukazanie związku losów bohaterów z historią tego miasta jest celowym zabiegiem mającym przyczynić się do wzmocnienia procesu identyfikacji mieszkańców ze środowiskiem, którego są twórcami. Prezentowane spektakle ukazują codzienne funkcjonowanie ludzi w nowej rzeczywistości, do której nie wszyscy jeszcze potrafili się zaadaptować. To rodzi szereg sytuacji problemowych. Realizowane przez teatr projekty nie proponują gotowych rozwiązań doświadczanych trudności. Oferują coś znacznie cenniejszego, budzą poczucie indywidualnej wartości, rozwijają świadomość, zachęcają do aktywności, która może przeobrazić życie. Ponadto każdy z realizowanych projektów przyniósł określone efekty przyjętej strategii działania, wyrażające się w przemianach środowiskowych.

Teatr Łąźnia Nowa podejmuje współpracę z mieszkańcami, bo to oni są głównymi adresatami działalności teatru, realizuje wymianę programową z instytucjami z krajów europejskich. Teatr włącza się w szereg projektów społecznych i kulturalnych organizowanych w mieście, spektakle realizowane na tej scenie — bezpośrednio nawiązujące do realiów codzienności Nowej Huty — zyskują uznanie mieszkańców i krytyków. Mimo tak krótkiego stażu teatr i jego formuła zostały zaakceptowane przez lokalną społeczność, która dostrzega, iż zamierzenia są realizowane z myślą o niej, to ma służyć mieszkańcom miasta, które sami od podstaw budowali i które na nowo powinni odkryć i wzmocnić uczuciem sentymentu wobec niego. I chociaż nie było (nadal nie jest) to zadanie proste, to mieszkańcy w coraz większym stopniu identyfikują się z tym miejscem. Bartosz Szydłowski, dyrektor Teatru Łąźnia Nowa, w jednym z wywiadów powiedział „Chciałbym tu stworzyć coś na wzór greckiego gimnazjonu. Miejsce harmonii ducha i ciała. [...] W Nowej Hucie człowieka rozpira energia, chce się biec. Ale jest to także pejzaż rezygnacji, nieuchronnej klęski. Tu sprzeczność inspiruje”¹¹⁵. Refleksje artysty świadczą o umiejętności obserwacji, ale także dostrzegania realiów i potrzeb lokalnej społeczności. Od samego początku pomysłodawca tej sceny chciał w mieście stworzyć miejsce wspólne dla artystów i mieszkańców, miejsce wymiany myśli, konfrontacji i kreowania nowego życia z użyciem sztuki teatralnej. Teatr staje się głównym instrumentem zmian, przeobrażeń, ale żeby tak się stało, to teatr musi wyjść w przestrzeń miasta, a miasto musi zaistnieć w teatrze¹¹⁶. Kształt i kierunek działania Teatru Łąźnia Nowa został określony z potrzeby miejsca, ale też inspirowany był — jak wspomina sam twórca tej sceny — trochę przypadkowymi wydarzeniami. Tu nawiązuje do realizacji spektaklu w Nowej Hucie, jeszcze przed zaistnieniem Łąźni, kiedy przerwano spektakl, bo ktoś

¹¹⁵ K. Janowska: *O Nowej to Hucie opera*. „Polityka” 2006, nr 31, s. 64.

¹¹⁶ Ibidem.

przeciął kabel doprowadzający prąd. „To był gest niezgody na rytuał spektaklu. Zabrzmiął jak znak ostrzegawczy: »Uważaj to jest mój teren«. Zrozumiałem, że ważniejsza jest praca od dołu, od podstaw, od ludzi”¹¹⁷. Ten incydent w znacznym stopniu — jak się wydaje — ukierunkował idee powstającego w tej przestrzeni teatru. Toteż gdy na osiedlu Szkolnym organizuje się teatr, jego dyrektor prowadzi rozmowy z mieszkańcami, opowiada o tworzącym się dla nich nowym miejscu, zaprasza do odwiedzin.

Nie tylko dyrektor nowej sceny, który tu spędził dzieciństwo, ale także inni członkowie zespołu wiedzieli, że Nowa Huta to miejsce wyjątkowe, zwłaszcza z uwagi na tkankę społeczną, zaszłości ideologiczne, które nadal dla nielicznych są pewnym wyznacznikiem. Toteż wracając do tego miejsca po kilkunastu latach, wyposażony w wiedzę o społeczności, jej historii i potrzebach, działalność Teatru Łąźnia Nowa zainaugurował spektaklem *Mieszkam tu*. Jest publiczną tajemnicą fakt, iż dzielnica ta, jeszcze w latach gospodarczej koniunktury będącej efektem istnienia kombinatu hutniczego, była postrzegana jak „zaścianek” Krakowa, miejsce, które, poza nieliczną grupą inteligencji, zamieszkują robotnicy. Fakt ten generował obraz potrzeb i stylu życia tych mieszkańców.

Kiedy przemiany transformacyjne objęły również Nową Hutę, kombinat przestał być „żywicielem” dla tysięcy rodzin, a w przestrzeni miasta zaistniały bezrobocie, ubóstwo i brak perspektyw na dalsze życie, negatywny obraz tej dzielnicy — chociaż w nieco innej perspektywie — jeszcze bardziej się utrwalił. Niedostateczne zainteresowanie tym miejscem ze strony władz miasta, brak rozwiązań strukturalnych, spowodowały — jak w innych przestrzeniach naszego kraju — poczucie bezradności, marazmu, a w konsekwencji przejawów patologii społecznej w przestrzeni miasta.

Temu, mimo upływu lat, nadal funkcjonującemu w przekonaniach wielu osób wizerunkowi miasta postanowił się przeciwstawić dyrektor Teatru Łąźnia Nowa, dostrzegając w teatrze ogromny potencjał umożliwiający rewitalizację społeczną lokalnej przestrzeni i jej mieszkańców. Najważniejszym celem realizowanych działań było spowodowanie, by ludzie sami uwierzyli w siebie, inaczej spojrzeli na siebie i swoje miejsce życia; założono bowiem, że gdy tak się stanie, to możliwe będą wszelkie działania, trzeba tylko ludziom dać szansę i tę szansę, od kilku lat, społeczności nowohuckiej daje Teatr Łąźnia Nowa. To miejsce jest po to, by mieszkańcy — mówiąc kolokwialnie — nie uciekali z Nowej Huty.

Z tych refleksji, przemyśleń i wiedzy powstał spektakl *Mieszkam tu*. Poproszeni o włączenie się — co było przemyślanym zamysłem twórców — do współtworzenia przedstawienia mieszkańcy, odpowiadając na zaproszenie, przynosili do teatru różne rodzinne pamiątki związane z historią.

¹¹⁷ Ibidem.

Każdy z przedmiotów związany był w jakimś zakresie z Nową Hutą, był świadectwem historii miejsca i ludzi. Uzupełnieniem zebranych przedmiotów były działania zorientowane na pozyskanie od mieszkańców informacji o ich codziennym życiu. Toteż w ramach Festiwalu Genius Loci 2004 odbyła się Noc Afirmacji, podczas której mieszkańcy opowiadali o przyniesionych pamiątkach, o historiach z nimi związanych, o swoich doświadczeniach wpływających z codziennej egzystencji w tej nowohuckiej przestrzeni. Różnorodność przedmiotów — kamień z pomnika Lenina, otwieracz do butelek zrobiony z naboju — i związanych z nimi opowieści, stała się inspiracją dla autorów, którzy tworzą opowieść teatralną. Na podstawie tych tekstów reżyser przygotował pięć etiud — opowieści o nowohuckiej dzielnicy i jej mieszkańcach, ich życiu minionym i obecnym, a także o ich marzeniach. „Założenie było proste [...]. Najpierw my wysłuchaliśmy ich, a następnie poprosiliśmy, żeby wysłuchali nas”¹¹⁸. W ten sposób powstał bardzo zróżnicowany spektakl, którego dynamikę wyznacza wędrówka labiryntami Teatru Łaźnia Nowa. Osadzony tak mocno w przestrzeniach i realiach Nowej Huty projekt podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, z czym dla nowo powstającego teatru wiąże się „zamieszkiwanie” nowego miejsca?¹¹⁹

Prezentacja spektaklu wiązała się z odpowiednią promocją w dzielnicy, Krakowie, w prasie, radiu, telewizji, a także na portalach internetowych, gdzie dodatkowo organizowano konkursy, w których nagrodami były bezpłatne wejściówki na spektakl. Na plakatach promujących spektakl pojawił się napis — „pierwsze łażniowe spotkanie artystów z mieszkańcami dzielnicy”. Ta powszechna zachęta spowodowała, że kilkakrotnie grane spektakle odbywały się zawsze przy pełnej sali. To był niewątpliwy sukces całego zespołu, któremu udało się dotrzeć i zainteresować teatrem tak wielu ludzi. Ale tak naprawdę to był sukces tej społeczności, która zaufała i odważyła się zaistnieć w teatrze nie tylko jako bierni widzowie, ale też jako współautorzy scenariusza i scenografii.

Ta złożona forma partycypacji wielu mieszkańców spowodowała, że kolejne propozycje teatru były przyjmowane z zainteresowaniem. Jednak projekt *Mieszkam tu*, poza ciekawością wobec spotkania — dla wielu ze sztuką nigdy nieodkrytą — z teatrem, aktorami, zrewolucjonizował — w pewnym sensie — tę społeczność, przez lata trochę uśpioną, trochę zapomnianą, oczekującą na coś, co spowoduje zmiany.

I nagle w przestrzeni dzielnicy pojawił się ktoś z pomysłem, propozycją i gotowością do działania. Ktoś, dostrzegający nie urzędników, ale zwykłych mieszkańców — dorosłych, młodzież i dzieci, którym składa ofertę,

¹¹⁸ A. Kyzioł: *Piąta władza...*, s. 72.

¹¹⁹ *Materiały promocyjne Teatru Łaźnia Nowa*. Nowa Huta 2008.

wprowadzenia zmian w sferze kulturalno-społecznej, ale pod warunkiem zainteresowania się i zaangażowania mieszkańców w przygotowywane propozycje. Przyjęcie zaproszenia do aktywnego uczestnictwa w projekcie *Mieszkam tu* było sygnałem, że obecność instytucji została przez mieszkańców zaakceptowana. Stało się to możliwe z dwóch podstawowych powodów. Po pierwsze, teatr nie czekał biernie na widzów w swoich przestrzeniach, tylko twórcy wyszli z inicjatywą na zewnątrz do mieszkańców. Po wtóre, mieszkańcy chyba od dawna — a może nigdy wcześniej — nie czuli się dowartościowani i dumni z faktu, że ktoś — człowiek z tak odległego i niedostępnego świata — prosi ich o pomoc w stworzeniu przedstawienia o nich samych. Przedstawienia, w którym oni, ich sąsiedzi są bohaterami spektaklu. Zainicjowanie współpracy przyczyniło się do stworzenia płaszczyzny porozumienia; ludzie uwierzyli, że wszelkie działania w teatrze czy projekty pozateatralne są realizowane przede wszystkim dla nich. Zaangażowanie mieszkańców w działania Teatru Łąźnia Nowa stały się przyczynkiem do ich aktywizacji również w innych sferach życia codziennego. Spojrzenie z innej perspektywy, doświadczenie, że można w dotychczasowej egzystencji, przy niewielkim zaangażowaniu coś zmienić, stało się zaczynem refleksji, przemian i rozbudzenia indywidualnych sił — jak mówiła H. Radlińska — zorientowanych na zmianę własnego i społecznego życia. Jest to strategia korespondująca w swych założeniach z koncepcją działań socjalnych podporządkowanych modelowi empowerment.

Adresatami realizowanych projektów są, jak już zostało wcześniej przedstawione, głównie mieszkańcy dzielnicy, których teatr zachęca do współdziałania. Celem jest identyfikacja społeczności z tym miejscem oraz wypracowanie postawy, pozwalającej traktować to miejsce jako swoje¹²⁰. Dlatego tak istotne było uświadomienie mieszkańcom głównych założeń Teatru Łąźnia Nowa.

Działania teatru są przeznaczone dla wszystkich grup wiekowych. Praktyczny udział mieszkańców jest podyktowany konkretnymi potrzebami wynikającym z realizowanych projektów, starając się zaangażować postaci reprezentujące określone cechy społeczno-demograficzne. Do mieszkańców — zgodnie z założeniami — powinien dotrzeć (w znacznym stopniu to już się stało) komunikat: jesteście dla nas najważniejsi, traktujemy was poważnie i o ważnych sprawach dotyczących nas wszystkich chcemy rozmawiać.

Wspomniana działalność to jeden z przykładów działalności rewitalizacyjnej, z kolei jednym z jej celów jest stworzenie miejsca, z którego mieszkańcy będą dumni, które będą współtworzyć. W zamyśle twórców tego teatru pojawił się sygnał, iż dla dzielnicy, dla budowania pozytywnego jej

¹²⁰ Ibidem.

wizerunku, wreszcie dla komfortu samych mieszkańców istotne jest, by działania Teatru Łaźnia Nowa były znane szerokiemu kręgowi odbiorców, nie tylko lokalnie. Cel ten realizowany jest poprzez promocję lokalnej kultury, historii, tożsamości, chociażby za sprawą festiwali z udziałem zagranicznych gości, jak również własnej aktywności prezentowanej na rodzimych i międzynarodowych scenach.

Wspólne odkrywanie dzielnicy poprzez realizowane projekty jest doskonałą promocją miejsca, które z pozycji zapomnianego stanie się godną konkurencją nie tylko dla Krakowa, zwłaszcza że to, co teatr proponuje, jest pionierskie i niepowtarzalne¹²¹. Trzeba zatem wypracować modę na Nową Hutę.

Określenie i odczucie miejsca wspólnego to niezwykły, by nie rzec: podstawowy element w procesie rewitalizacji postrzeganej w kontekście architektonicznym, jak i społecznym. Wchodząca w przestrzeń instytucja kultury winna zadbać o sprawną identyfikację lokalnej społeczności z tym miejscem. Głównym zamysłem jest realizacja projektów z aktywnym udziałem mieszkańców. To oni mają być siłą napędową (aktywną siłą społeczną) rozwijającego się teatru. Jak zgodnie zauważają twórcy i pracownicy, teatr jako instytucja realizująca szereg projektów okołoteatralnych, jako instytucja ogólnie dostępna, powinien działać przez 25 dni w miesiącu, dając szansę uczestniczenia w różnych przedsięwzięciach licznej publiczności, także zamiejscowej¹²².

Teatr Łaźnia Nowa stwarza mieszkańcom dzielnicy realną możliwość integracji i rozwoju poprzez bierną partycypację w prezentowanych spektaklach oraz przez umożliwienie im czynnego uczestnictwa w realizowanym projekcie. Ta aktywna forma partycypacji w działaniach teatralnych przenosi się na szersze pole społecznego uczestnictwa w danej przestrzeni. Jest to ważne, gdyż jednostki funkcjonujące w środowiskach częściej reprezentują postawę bierną lub obronną, zdecydowanie rzadziej postawę twórczą. Tymczasem postawa twórcza lub — jak ją określała H. Radlińska — postawa czynna jest postawą „najcenniejszą zarówno dla zachowania wartości kulturalnych, jak i dla tworzenia nowych, gdyż prowadzi do przekształcania środowiska [...]”¹²³.

Z przykładami takich postaw spotykamy się w nowohuckiej Łaźni, wśród mieszkańców czynnie uczestniczących w teatralnych działaniach, rozwijających zainteresowania sztuką, teatrem wśród sąsiadów. Nawet jeżeli, nawiązując do refleksji H. Radlińskiej, nie każdy dysponuje odpo-

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem.

¹²³ H. Radlińska: *Pisma pedagogiczne*. T. 1: *Pedagogika społeczna*. Wrocław—Warszawa—Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961; K.J. Szmidt: *Pedagogika twórczości*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2007, s. 149.

wiednim potencjałem, uzdolnieniami, by wykreować nowe wartości, to: „Każdy jednak jest współtwórcą życia własnego i gromadnego. [...] Każdy musi zdobyć najtrudniejszą ze sztuk, sztukę kształtowania życia”¹²⁴. Prezentowana działalność Teatru Łąźnia Nowa wydaje się w stopniu wysoce zadowalającym realizować wspomnianą zasadę, rezultaty której są coraz bardziej czytelne zarówno w jednostkowym, jak i społecznym kontekście.

Kolejną próbą aktywizowania lokalnej społeczności — chociaż w nieco innym niż poprzedni projekt wymiarze — było przedstawienie *Cukier w normie*. Spektakl: „Jest groteskową panoramą życia ludzi zamkniętych w małych mieszkaniach, wpatrzonych w ekran telewizora, spacerujących do supermarketów, rozmawiających o niczym. Żyją zwyczajnością, w codziennym, monotonnym rytmie, świecie »niedziania się«, z tęsknotą do zmian, ale brakiem motywacji na ich dokonanie. Czego im brakuje? Może niczego, przecież wszystko jest w normie...”¹²⁵. Spektakl jest formą rejestracji różnych scen z życia bohaterów. Aneta Kyzioł określa tę teatralną narrację mianem: „kolaż obrazków z życia — a raczej wege-tacji — mieszkańców jednej klatki schodowej w bloku. Ludzi zapętlonych między lodówką a telewizorem [...] i robiących awantury o to, że ktoś wyjął pilota od telewizora z plastikowego woreczka. Rodzaj podstawionego dzielnicy lekko tylko krzywego lustra”¹²⁶. Czy taka wizja współczesnego społeczeństwa może obrażać? Pewnie tak, ale zapewne tych ludzi, którzy przywołany scenariusz realizują we własnym życiu, którym brak chęci, motywacji do jakiegokolwiek wysiłku, by coś w swoim życiu zmienić.

Postawa akceptacji marazmu, bylejakości nie jest jednak powszechna i u wielu osób, które dotychczas realizowały podobny scenariusz, spektakl z pewnością wzbudził zastanowienie. Czy reakcje zmiany stylu życia po spektaklu będą natychmiastowe? Raczej nie, ale obraz i przemyślenia zostaną, a to już nadzieja na początek zmian.

Podobnie jak przy innych projektach, tak i w tym przypadku, autorzy nie ograniczyli się tylko do postawienia zwierciadła publiczności. Do udziału w spektaklu zaangażowano dwóch nastolatków, mieszkańców dzielnicy. Jeden, to uczeń Zespołu Szkół Elektrycznych, drugi — to wychowanek Ośrodka Opiekuńczo-Wychowawczego. Obie te instytucje sąsiadują z teatrem. Zaangażowanie do spektaklu, w którym grają zawodowi aktorzy scen krakowskich, dwóch chłopców, z których jeden — na skutek zaistnienia pewnych okoliczności — doświadcza działań resocjalizujących, było celowym zabiegiem reżysera, który obecnością młodzieży ukazał drogę edukacji, jaka dokonuje się między pokoleniami. Poza kontekstem eduka-

¹²⁴ Ibidem, s. 148.

¹²⁵ [B.a.]: „Cukier w normie”. „Lodołamacz” 2005, nr 4, 5, s. 4.

¹²⁶ A. Kyzioł: *Piąta władza...*, s. 73.

cyjnym, zaistnienie na scenie tych młodych ludzi stało się dla nich szansą na dostrzeżenie innych wartości, na zmiany. Przykładem pozytywnego oddziaływania sztuki jest niewątpliwie Kamil, wychowanek wspomnianego Ośrodka Opiekuńczo-Wychowawczego, który ma za sobą już role filmowe oraz teatralne, w tym w Teatrze Starym, a także role w projektach Teatru Łaźnia Nowa, poza wspomnianym *Cukier w normie*, jego ostatnim aktorskim osiągnięciem docenionym przez krytyków była rola Koryfeusza w sztuce *Edyp*.

Wspomniane projekty to konsekwentnie realizowany zamiar twórców teatru: „[...] nurt naszych działań artystycznych ściśle związany jest z oddziaływaniem na lokalną społeczność Nowej Huty, poprzez angażowanie jej do naszych projektów”¹²⁷. To angażowanie mieszkańców do spektakli, to działania zorientowane też w pewnym sensie na budowanie tożsamości, mimo trudnych doświadczeń historycznych, jakie były udziałem wielu mieszkańców, Teatr Łaźnia Nowa swoimi pomysłami próbuje „oswoić” mieszkańców z tym środowiskiem, wyzwała wiarę w jego rewitalizację, pozostawia pytania bez odpowiedzi, w nadziei, że ktoś spróbuje ją odnaleźć. Łaźnia tym ludziom daje szansę bycia nie tylko widzami, ale aktorem, współtwórcą i to jest wymierna wartość sztuki.

W przestrzeni dzielnicy bezustannie pojawiają się pytania o jej tożsamość i miejsce w perspektywie historii oraz dnia dzisiejszego, pytania, na które niechętnie się odpowiada. Tożsamość łączy w sobie aspekt przeszłości, teraźniejszości oraz aspiracje dotyczące przyszłości w takiej sytuacji. Ażeby budować przyszłość, trzeba pamiętać o przeszłości, stanowiła ona bowiem pewien etap w budowaniu rzeczywistości minionych lat. Dyrektor B. Szydłowski nie bez przyczyny zauważa: „Zrozumiałem, że Nowa Huta to miejsce stłumionej euforii. Ludzie, którzy ją budowali, byli pełni nadziei, optymizmu, wiary w lepszą przyszłość. Wmówiono im, że są lepsi niż inteligenci, bo są blisko życia. A potem raptem ten czas nazwano okresem błędów i wypaczeń. Poczuli się oszukani. Historia powtarzała się kilkakrotnie. [...] W 1989 r. z chwilą przyjscia upragnionej wolności, od radnych miasta Krakowa usłyszeli, że Hutę najlepiej byłoby zburzyć i zaorać. Zaczęło się bezrobocie, frustracja, spychanie ludzi do getta biedy”¹²⁸.

Świadomość negatywnych odczuć prezentowanych przez wielu mieszkańców powoduje, że twórcy Teatru Łaźnia Nowa nie rezygnują ze swoich planów i nadal konsekwentnie je realizują, czyniąc problemy społeczne tematem kolejnych projektów. Tak było w przypadku realizacji *Edypa* — przedstawienia, dla którego tłem miały być losy Nowej Huty i jej mieszkańców. Nasuwa się pytanie, skąd ta analogia? Ale znając historię tego antycz-

¹²⁷ *Materiały źródłowe Teatru Łaźnia Nowa*. Nowa Huta 2005.

¹²⁸ K. Janowska: *O Nowej to Hucie opera...*, s. 65.

nego dramatu i historię Nowej Huty, nietrudno ją dostrzec. Obie ziemie wyrosłe z nadzieją na dobro, potem trochę przekłete, doświadczone przez kolejne wydarzenia, by istnieć, muszą się na nowo odrodzić.

Spektakl *Edyp — tragedia nowohucka*, jest nasycony czasem i przestrzenią dzielnicy zdegradowanej w wyniku przemian transformacyjnych i restrukturyzacji przemysłu, pokazuje punkt wspólny blokowiska i starożytnego Polis. To, tak mocno wpisane w przestrzeń dzielnicy przedstawienie, opowiada „o odpowiedzialności, [...] o tym, że sztuka może zmienić świat i nawet jeśli robi to z jednym człowiekiem, to znaczy, że ma moc sprawczą, o tym jak wiele trzeba poświęcić, by dotrzeć do prawdy o sobie [...]”¹²⁹. Jednak siła tego projektu tkwi nie tylko w jego treści, analogii, ale w równym stopniu w zaangażowaniu do spektaklu 11 dorosłych mieszkańców dzielnicy, wśród których są renciści, emeryci, studenci i osoby bezrobotne tworzące chór występujący w spektaklu. W *Edypie* występuje jeszcze kilkoro dzieci oraz wspomniany już Kamil, odgrywający tu rolę Koryfeusza, która została bardzo dobrze oceniona, również przez krytykę. Jeśli wierzyć materiałom źródłowym, to projekt tworzony był dla tego młodego chłopaka¹³⁰, który doskonale odnajduje się w obszarze sztuki. Chłopak przejawiający agresję, wychowujący się w ośrodku wychowawczym, posiadający dużą wrażliwość, jest zainteresowany teatrem¹³¹.

Spektakl obejrzało wielu mieszkańców i widzów spoza Nowej Huty. Oprócz dominujących słów uznania pojawiały się również słowa krytyki. Dla mieszkańców dzielnicy wydarzeniem był już sam casting. W odpowiedzi na ogłoszenie, na casting do *Edypa* przyszło kilkadziesiąt osób w różnym wieku, o różnym statusie społecznym i zawodzie. Próby trwały kilka tygodni, ludzie zaprzyjaźnili się i zintegrowali z miejscem tak bardzo, że nawet po próbach pozostawali jeszcze, by porozmawiać¹³².

Przygoda mieszkańców, tworzących chór w spektaklu, dla jednych była kontynuacją wcześniejszych angaży do teatru czy filmu, ale tu najczęściej w roli statystów, dla innych to był początek przygody ze sztuką, otwarcie na inny — daleki, a przecież całkiem bliski świat.

Spektakle realizowane w teatrze znajdują różną widownię, bo i zamysł twórców jest taki, by odpowiednie tematy kierować do odpowiedniego widza. Ta formuła jest realizowana zwłaszcza wobec młodych widzów. Założeniem jest, by młodzież przychodziła do teatru nie tylko w ramach szkolnych/klasowych wyjść, ale by osiągnąć taki stan, by młodzi ludzie sami mieli na tyle rozbudzone potrzeby, by się w tym miejscu pojawić. W tę pracę rozbudzania potrzeb aktywnie włącza się teatr, nie tylko po

¹²⁹ B. Szydłowski: *Projekt Edyp*. „Lodołamacz” 2005, nr 7, s. 6.

¹³⁰ *Materiały źródłowe Teatru Łaźnia Nowa*. Nowa Huta 2006.

¹³¹ R. Radłowska: *Zbudowaliśmy nowy świat*. „Gazeta Wyborcza”, 10/11.11. 2005, s. 8.

¹³² *Materiały źródłowe Teatru Łaźnia Nowa*. Nowa Huta 2006.

przez dobór repertuaru, ale dzięki prowadzonym po spektaklach dyskusjom, uzupełnionym pokazami materiałów filmowych odnoszących się do danego problemu. Rezultaty tych działań są już w pewnym zakresie widoczne.

Założenia Teatru Łąźnia Nowa, wyrażające się w nawiązywaniu kontaktu z widzami, aranżowaniu przedstawień z ich udziałem, są realizowane nieustannie — ujmując w tym zarówno projekty *stricte* teatralne (sceniczne), jak i okołoteatralne (realizowane często poza teatrem). W swych działaniach twórcy Teatru Łąźnia Nowa poszli o krok dalej, oddając scenę we władanie grupie amatorów, którzy na potrzeby sztuki wcielili się w konkretne postaci. Jedynymi osobami zawodowo pracującymi w teatrze byli: osoba, która dokonała opracowania tekstu, a potem sprawowała opiekę reżyserską, oraz sufler.

Sztuka S. Iłowskiego *Vademecum teatru amatorskiego* to podręcznik z połowy ubiegłego stulecia, który podpowiadał ludziom, nigdy niebędących w teatrze, jak zrobić teatr w swoim środowisku. Z perspektywy dnia dzisiejszego teksty wydają się nieco anachroniczne i zabawne, jest jednak w nich pewna tajemnica, szlachetność. Odkrywając ów tekst z myślą o jego inscenizacji, twórcy teatralni od razu powzięli zamiar, że jeżeli tekst traktuje o teatrze amatorskim, to powinni go tworzyć amatorzy, i tak też się stało. Całą obsadę spektaklu stanowili amatorzy, mieszkańcy Nowej Huty. Wśród osób zaangażowanych byli m.in. osoby bezrobotne, emeryci, studenci, lektorzy języków obcych. Przedsięwzięcie zwieńczone zostało sukcesem, nie tylko w kontekście pozytywnych opinii publiczności, ale przede wszystkim mierzone stopniem zadowolenia i satysfakcji artystów — amatorów.

Teatr Łąźnia Nowa stworzony dla mieszkańców jest pomyślany jako otwarta przestrzeń, która stale jest obecna (aktywna) w codziennym życiu Nowej Huty. Dlatego nie ogranicza się li tylko do realizacji teatralnych przedstawień na swojej scenie, tworzy w przestrzeniach pozateatralnych, organizuje koncerty, spotkania, happeningi. Jest sceną gościnną dla wielu festiwali, teatrów amatorskich, produkcji literacko-muzycznych, wystaw prac plastycznych.

Teatr, akcentując swoje zainteresowanie mieszkańcami dzielnicy, kultywuje zwyczaj otwartych bezpłatnych przedpremierowych pokazów wszystkich spektakli realizowanych przez teatr dla mieszkańców Nowej Huty. Ponadto na spektakle programowe mieszkańcy dzielnicy — jako „współwłaściciele” tej instytucji — otrzymują rabat przy sprzedaży biletów.

Wizerunek Teatru Łąźnia Nowa budowany jest dzięki zaangażowaniu w realizowane tu projekty lokalnej społeczności, poprzez wspólne działania na polu artystycznym i społecznym, których celem jest integracja środowiska dzielnicy, stworzenie poczucia bezpieczeństwa i tożsamości. Dzięki pracy mieszkańców udało się zagospodarować tereny zielone

wokół teatru. Zainicjowane zostały również kolejne działania, przy współpracy z radą dzielnicy i Ośrodkiem Pomocy Społecznej; zatrudnione osoby bezrobotne dokonają rekultywacji działki, gdzie powstanie ogród z letnią sceną teatralną, a także miejsce spotkań.

Sam budynek — wspólny dom — został zaaranżowany w konwencji industrialnej przeszłości Nowej Huty, wszelkie pozostałe z dawnej działalności urządzenia, przedmioty otrzymują w nim nowe przeznaczenie, są zamieniane jako elementy dekoracyjne i użytkowe. W przestrzeni tego budynku obok sceny, widowni planowana jest biblioteka, kawiarnia oraz miejsca wystawowe. Dodatkowe pomieszczenia zaadaptowane na potrzeby teatru będą pełniły też funkcje publiczne. Wykorzystanie ich do celów edukacyjnych, warsztatów artystycznych, castingów, spotkań czy dyskusji, będzie odwołaniem się do klasycznej greckiej Paidei, czyli wychowania w harmonii i doskonałości ciała i ducha¹³³.

Są to działania korespondujące z interpretacją sztuki przez podmioty związane z Teatrem Łaźnia Nowa, który zakłada, że: „Jednym z najczęściej przyjmowanych założeń w odniesieniu do sztuki jest przyznawanie jej funkcji integracyjnej. Zapewne dość częste są fakty, iż poprzez sztukę wytwarzają się więzi społeczne [...], lecz to, co nas najbardziej interesuje — możliwości integracyjne zbiorowisk ludzkich poprzez sztukę — wymaga analizy krytycznej, rozpatrzenia, na ile przyjmowane założenie, o którym tu mowa, jest zasadne”¹³⁴.

Trudno odmówić słuszności w aspekcie podejmowania badań i studiów akademickich we wzmiankowanym zakresie, by uzasadnić wypowiediane sądy i opinie, zwłaszcza gdy one konstruowane są w sferze teoretycznej. W przypadku jednak, gdy opinie konstruowane są na podstawie obserwacji oraz bezpośrednich wypowiedzi ludzi tworzących pewną zbiorowość, ich reakcji i zachowań — jak to miało miejsce w przypadku mieszkańców Nowej Huty — wydaje się, że zarówno proces integracji, jak i rozwoju więzi społecznych w tym przypadku jest dziełem sztuki, a dokładniej — teatru.

Właściwie każdy efekt pracy twórczej, w zakresie każdej dziedziny sztuki, należałoby nazwać jej dziełem. Te z kolei należałoby włączyć w codzienną przestrzeń naszego życia, nie tylko by je wypełniały, lecz by stanowiły źródło doświadczeń. Według tezy Stanisława Ossowskiego, dzieło sztuki może implikować stosunki społeczne, może warunkować rozwój więzi społecznych oraz kreować role i postawy społeczne¹³⁵.

¹³³ *Materiały źródłowe Teatru Łaźnia Nowa*. Nowa Huta 2008.

¹³⁴ M. Gołaszewska: *Egzystencjalne i esencjalne pytania wobec kultury estetycznej*. W: *Edukacja kulturalna a egzystencja człowieka. Zbiór studiów*. Red. B. Suchodolski. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986, s. 104.

¹³⁵ S. Ossowski: *Wybór pism estetycznych*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2004, s. 115—116.

Trudno w pełni prawdziwie określić (nie stanowi to też przedmiotu badań o profilu jakościowym), jaki jest udział procentowy wpływu sztuki, a jaki innych czynników, w procesie integracji, tudzież innych procesów społecznych. Najistotniejsze są przejawy zachowań i postawy reprezentowane przez daną społeczność, będące potwierdzeniem stopnia ich integracji i poczucia wspólnotowości, który — jak sami twierdzą — zaistniał wraz z ich partycypacją w działaniach teatralnych.

Rola, status i miejsce teatru w ocenie społeczności miejskiej Nowej Huty

Współcześnie różnorodność sytuacji trudnych, których człowiek na co dzień doświadcza, generuje potrzebę szukania twórczych rozwiązań, które w mniejszym lub większym zakresie angażują (uaktywniają) jednostkę, czyniąc ją tym samym osobą odpowiedzialną za swoje życie, za jego kształt i jakość. Dziś, aby funkcjonować w centrum życia, a nie na peryferiach, człowiek winien prezentować twórczą postawę, angażując indywidualny potencjał i umiejętnie korzystać z ofert — kulturalnych, społecznych — obecnych w najbliższym środowisku.

Maria Mendel, snując rozważania dotyczące miejsca/przestrzeni, zwraca uwagę, że „Miejsce rozumiane jako przedmiot ontologii fenomenologicznej jest porywające dla pedagoga. Miejsce uwodzi możliwościami, potrafi obudzić prawdziwą pasję pedagogicznego działania”¹³⁶.

Podobną refleksję można odnieść do Nowej Huty. Ta dzielnica jest pełna możliwości zarówno dla osób realizujących pracę pedagogiczną, jak i artystów teatralnych działających w jej przestrzeni. Ale nade wszystko to szansa dla mieszkańców na obudzenie pasji ujawniającej się w aktywności indywidualnej i społecznej.

Krzysztof J. Szmidt wskazuje, że „Postawa twórcza wiąże się z aktywnością określaną współcześnie jako twórczość codzienna [...]. Termin ten odnosi się zarówno do osobowości twórczej, jak i do wytworów twórczości (produktów, idei, zachowań), związanych z codzienną aktywnością człowieka w pracy i w czasie wolnym. [...] Jest więc własnością niemal wszystkich ludzi, którzy poszukują zadań rozwojowych i sensu życia. [...] Dzięki niej wzmacniają się siły fizyczne i psychiczne, twórca może stawić czoło przeciwnościom losu i rozwijać stałą tendencję do samorealizacji”¹³⁷.

Postawa twórcza usprawnia funkcjonowanie w codziennej przestrzeni, nasyconej wielością sytuacji, problemów, zadań. Staje się wyrazem potrzeby (koniecznością) i to nie tylko wobec własnej osoby, ale również wobec lokalnej społeczności, do której jednostka przynależy. W środowisku Nowej Huty mieszkańcy kilka lat temu pozyskali instytucję — Teatr Łaż-

¹³⁶ *Pedagogika miejsca i animacja...*, s. 26.

¹³⁷ K.J. Szmidt: *Pedagogika twórczości...*, s. 160.

nia Nowa — która dostrzegając materię i zakres problemów obecnych w tej przestrzeni, podjęła się zadania budzenia świadomości lokalnej społeczności w zakresie potrzeby partycypacji, kreatywności, słowem — aktywnego uczestniczenia w przestrzeni swego środowiska. Teatr podejmuje szereg form aktywności, angażując lokalną społeczność, by wspólnie osiągnąć sukces, którym jest satysfakcjonujące życie w tej dzielnicy. Instytucja ta, stanowiąc jeden z głównych kapitałów społecznych w środowisku, ma do spełnienia wiele zadań, wśród których dominuje zaktywizowanie lokalnej społeczności do włączenia się w realizację procesu rewitalizacji społecznej.

W 2005 roku, kiedy Teatr Łaźnia Nowa rozpoczynał tu swoją działalność, musiał pozyskiwać widzów, sięgał po różne metody promocji, by lokalna społeczność dostrzegła nową instytucję w swoim środowisku. Działania okazały się na tyle skuteczne, że w krótkim czasie nie tylko mieszkańcy Nowej Huty, ale cała Polska poznała ofertę teatru. W działania reklamowe promujące idee teatru zaangażowany był niemal cały zespół, zwłaszcza jego dyrektor Bartosz Szydłowski.

Dyrekcja teatru od samego początku podejmowała działania promocyjne, aby zachęcić ludzi do przyjscia do teatru. Na terenie dzielnicy, a także w Krakowie były plakaty, ulotki informujące o działaniach teatru.

Emeryt, aktor amator, wywiad 1

Mieszkańcy miasta pamiętali, iż od lat na osiedlu Szkolnym funkcjonowała szkoła wraz z warsztatami. Gdy pojawiły się informacje, że w byłych warsztatach ma powstać teatr, niewielu przyjmowało tę informację jako prawdziwą. Oto wybrane wypowiedzi:

Pamiętam, jak teatr, kilka lat temu, zajmował warsztaty byłej Szkoły Mechanicznej, dyrektor często rozmawiał z mieszkańcami osiedla i zachęcał, żeby przyjść i zobaczyć. Mówił, że to będzie teatr dla wszystkich mieszkańców. Wtedy nie bardzo w to wierzyłem, tu już był od lat Teatr Ludowy, ale tam nie chodziłem. To sąsiad zaprosił mnie, żebym z nim poszedł. To był okres, kiedy zbierano przedmioty do przedstawienia *Mieszkam tu*, sam też coś zaniósłem. Mieszkam tu od początku, gdy Nową Hutę budowano, dokładnie pamiętam, jak to było. Tutaj od lat nikt się specjalnie nami nie interesował, dopiero dyrektor Szydłowski zaczął z nami rozmawiać, zapraszać nas. Nikt z nami tak wcześniej nie rozmawiał, nie mówił, że wszystko co robi w teatrze, to dla nas.

Emeryt, aktor amator, wywiad 3

Dyrektor rozmawiał z ludźmi w różnym wieku, niektórzy w ogóle nie wykazywali zainteresowania rozmową, niektórzy przeciwnie, chcieli się dowiedzieć, co teatr będzie proponował mieszkańcom?

Emeryt, aktor amator, wywiad 1

Informacje, że teatr będzie stale dostępny dla lokalnej społeczności, przyjmowano z niedowierzaniem. Jeżeli nawet lokalne władze nie interesują się specjalnie losem mieszkańców, osób często pozostających bez pracy, samotnych, to trudno uwierzyć, by aktorzy zainteresowali się losami mieszkańców tego środowiska.

Emerytka, aktorka amatorka, wywiad 5

Konsekwencja i zaangażowanie całego zespołu Teatru Łąźnia Nowa spowodowały, że teatr stał się faktem społecznym, a mieszkańcy mogli sprawdzić wiarygodność słów dyrektora. Teatr, z inicjatywy dyrektora i twórcy, szybko rozpoczął swoją działalność artystyczno-społeczną. Aspekt społeczny dla B. Szydłowskiego jawi się jako podstawowy cel działalności tej instytucji. Osoba dyrektora reprezentuje indywidualny kapitał (siły społeczne) zorientowany na rewitalizację społeczności lokalnej w przestrzeni Nowej Huty. Wybór tego miejsca nie był przypadkowy, już wcześniej Teatr Łąźnia Nowa prowadził ożywioną działalność na krakowskim Kazimierzu. Kolejny wybór miejsca, które jest przestrzenią działalności zespołu, był w pełni celowy i uzasadniony.

Generalnie robię sztukę w miejscach nieartystycznych, to jest moja karma, trzeba zdobywać nowe przestrzenie i cywilizować myślą i kreatywnym działaniu. Z drugiej strony wiem, że sztuka w przestrzeniach, które przeciwko niej pracują, wybrzmiewa lepiej, jest mocniejsza.

Dyrektor teatru, wywiad 6

Wypowiedź dyrektora teatru jasno określa zadania, jakie zespół sobie wyznacza. Teatr Łąźnia Nowa jest drugim teatrem obok Teatru Ludowego w mieście, ale jego formuła zasadniczo różni się od formuły innych teatrów, na co zwraca uwagę B. Szydłowski:

Przestrzenie teatru są przestrzeniami bezpiecznymi, konwencjonalnymi, które powodują, że widz jest mniej czujny, za bardzo konsumuje... To powoduje poczucie, że kultura sama sobie wystarcza, a nie potrzebuje, żeby społeczeństwo w niej uczestniczyło. Ja chciałbym, żeby Łąźnia taką lukę wypełniała. Dlatego wchodzimy w przestrzeń niezagospodarowaną, to tu sztuka ma charakter społeczny, poszukiwania dialogu i przywracania siły teatrowi, jak za czasów starożytnej Grecji, gdy należał do życia codziennego, nie był odświętny, był zwyczajną potrzebą, to jest ten kierunek, traktować teatr jako instrument do wzmacniania więzi wspólnotowej, a to się robi najlepiej w miejscach, które są trochę opuszczone, trochę zmarginalizowane. Ja wierzę w przestrzeń metafory, uwodzenia iluzją, tworzenia atmosfery spotkania, pytań i rozmowy, ten mój zamysł zmierza w kierunku stworzenia centrum duchowego, które żywi się energią Nowej Huty, ja w to wierzę.

Dyrektor teatru, wywiad 6

Ten kierunek myślenia reprezentuje cały zespół Teatru Łąźnia Nowa, który ma na co dzień służyć mieszkańcom, głównie poprzez angażowanie ich do partycypacji w realizowanych projektach.

Sytuując teatr w takim (szczególnym) miejscu, musiało się to wiązać z określonymi planami i celami.

Pojawienie się Łąźni w Nowej Hucie, gdzie dominował dyskurs negatywny, wywołało duży oddźwięk medialny. My dokonaliśmy zmiany, zaczęło się mówić inaczej o tej dzielnicy. Najważniejsze, to stworzyć miejsce mocne artystycznie, które nie zetraca tożsamości i jest w bliskiej relacji z mieszkańcami. Wtedy mieszkańcy zyskują punkt odniesienia, są z niego dumni. To ważne nie tylko dla widzów, ale dla wszystkich mieszkańców, którzy słyszą, że o ich dzielnicy dobrze się mówi. Zrealizowaliśmy tu urodziny S. Mrożka, żeby pokazać, że Nowa Huta nie jest dyskryminowana wszędzie, że może być akceptowana. Chodzi o to, żeby mówić o niezwykłości tego miejsca, a tą niezwykłość nosimy sami w sobie, chodzi o wydobywanie tego potencjału. To realne wsparcie obywatelskich inicjatyw. Chodzi o to, by cały czas być aktywnym, realizować nowe wyzwania. Teatr nasz ma silne miejsce artystycznego lidera, a to zobowiązuje.

Dyrektor teatru, wywiad 6

W perspektywie przytoczonej wypowiedzi sztuka teatralna jawi się jako specyficzne narzędzie użyteczne w pracy społecznej. Uzyskanie poczucia tożsamości, identyfikacji czy dumy z miejsca własnego życia jest wielkim wyzwaniem dla reprezentantów służb społecznych, instytucji odpowiedzialnych za kondycję społeczną lokalnych społeczności. Wydaje się, że znacznie większym jest dla instytucji kulturalnej, która z założenia zorientowana jest na zabezpieczenie innych sfer ludzkiej egzystencji. Tymczasem Teatr Łąźnia Nowa wyznacza sobie cele społeczne będące dla niej priorytetem, które pragnie osiągnąć, stosując sztukę jako podstawowe narzędzie oraz aktywizując do tego procesu ludzi, którzy będąc podmiotem oddziaływań teatralnych stają się jednocześnie ich kreatorami.

Aktywizacja lokalnej społeczności na wielu polach nie jest zadaniem łatwym, nawet jeżeli działania podejmują wyspecjalizowane instytucje społeczne (pomocowe). Tym bardziej zadanie wydawać by się mogło nie-realne, uwzględniając działania podejmowane przez instytucje kulturalne. Tymczasem to właśnie teatr coraz częściej sięga po tematy społeczne, podejmuje różne formy działalności teatralnej, a wszystko po to, by — jak się wydaje — przybliżyć sztukę do codzienności, pokazać ludziom różne możliwe scenariusze sytuacji problemowych, w których, jeżeli zechcą uczestniczyć, mają szansę na przemyślenia i zmiany.

Rzeczywistość Nowej Huty ulega przeobrażeniom, zarówno w kontekście wizerunku zewnętrznego miasta, jak i relacji międzyludzkich, wartości i postaw, które reprezentują. Nadal jednak w przestrzeni tej obserwuje się szereg sytuacji problemowych, konfliktów czy indywidualnych trudności mających swe źródło w poprzednim systemie, niedostatecznej edukacji czy zaniedbań. W konsekwencji wiele osób pozostaje bez pracy, wiele żyje samotnie w poczuciu opuszczenia (zwłaszcza osoby starsze), wiele mimo młodego wieku nie potrafi sprostać codzienności. Sytuacja ta stała się dla dyrektora teatru szczególnym wyzwaniem. Toteż gdy okazało się, że teatr zainteresowany jest problemami lokalnej społeczności, że jest otwarty na lokalne/indywidualne inicjatywy sprzyjające poprawie warunków życia, mieszkańcy zaakceptowali jego obecność w swoim środowisku.

Teatr jest otwarty dla wszystkich, można tu przyjść, nie tylko na spektakl, ale spotkać się, porozmawiać. Przedstawienia w teatrze dotyczą współczesnych problemów takich jakie mamy na co dzień. To ciekawe doświadczenie oglądać na scenie sytuację, którą znamy z własnego życia.

Emeryt, aktor amator, wywiad 2

Zasadność prezentowania na scenie zjawisk społecznie niepożądanych jest coraz powszechniej uznawana przez mieszkańców:

Nie można udawać, że ich nie ma, w życiu są radości i smutki. To dobrze, że realizowane są spektakle mówiące o trudnych sytuacjach, wielu ludzi ich doświadcza, gdy zobaczą na scenie taką sytuację, wzmocni to ich siłę, poczują, że nie są z nią sami, może nawet pojawi się jakaś odpowiedź rozwiązania tego problemu.

Nauczyciel, aktor amator, wywiad 4

Teatr swoją aktywnością wpisuje się w proces rewitalizacji społecznej realizowany w przestrzeni miasta. Czyni to poprzez własne projekty zorientowane na pozyskanie widza, który uczestnicząc w spektaklu, zaktywizuje swoje życie. Obok rzeszy widzów — mieszkańców, którzy reprezentują tzw. biernego odbiorcę, teatr podejmuje konkretne działania z myślą o czynnym włączeniu mieszkańców do realizowanych projektów:

Mieszkańcy mają się poczuć kreatorami otaczającej rzeczywistości, mają wzbudzić świadomość i odpowiedzialność za podejmowane działania.

Dyrektor teatru, wywiad 6

Próba uaktywnienia mieszkańców, zmiany ich postaw, otwarcia na innych poprzez zaangażowanie ich do współtworzenia spektakli, projektów realizowanych w przestrzeni, okazała się udanym zabiegiem. Teatr zdobył „pracowników”, a mieszkańcy zaczęli powoli identyfikować się z teatrem. Te kilka lat obecności teatru w Nowej Hucie pokazuje, jak ważna i pożądana to instytucja, głównie przez mieszkańców. To miejsce, z którym — jak sami mówią — identyfikują się.

Tu jest drugi Teatr (Ludowy), ale chodzę tu, bo bliżej, ale tu też występuję, jako statysta. W ostatnim projekcie z Włochami, występowaliśmy jako mieszkańcy Nowej Huty. Spektakle są realizowane z aktorami zawodowymi, ale często przy współudziale mieszkańców. Ten teatr jest stworzony dla nas. W tygodniu ludzi jest mniej, ale w wolne dni dużo.

Emeryt, aktor amator, wywiad 3

Proces identyfikacji, poczucia przynależności teatr osiągnął poprzez konkretne działania, zapraszając mieszkańców do dyskusji o otaczającej rzeczywistości, przez tworzenie spektakli, które opowiadają historie ludzi, którzy budowali to miasto, oraz przez ich bezpośredni udział w spektaklach:

Często czytałem zaproszenia dyrektora teatru na spotkania, dyskusje, ale nie decydowałem się. Kiedyś z inicjatywy kolegi, poszliśmy na takie spotkanie, dotyczyło realizacji spektaklu *Mieszkam tu*. Rozmowy dotyczyły wspomnień, historii poszczególnych ludzi, ich współczesności. Rozmowy prowadzone z wieloma osobami przez twórców teatralnych stały się podstawą scenariusza, na podstawie którego zrealizowano spektakl. Cieszę się, że wziąłem udział w tych rozmowach, bo to dotyczyło mnie.

Emeryt, aktor amator, wywiad 2

W dyskusjach dotyczących przygotowania spektaklu *Mieszkam tu* uczestniczyli moi rodzice, kiedyś pracowali w hucie. W domu było wiele pamiątek z poprzedniego okresu, gdy twórcy poprosili mieszkańców o ich wypożyczenie do spektaklu, rodzice je udostępnili. Miałam poczucie dumy, że powstaje spektakl o moich rodzicach i sąsiadach.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 9

Jeszcze bardziej mieszkańcy Nowej Huty poczuli się wyróżnieni, gdy realizowano *Edypa...*, spektakl na kanwie dramatu greckiego, opowiadający o rzeczywistości miasta. Mieszkańcy mogli spojrzeć na swoje miasto z innej perspektywy. Ten celowy zabieg miał spowodować, by widzowie-mieszkańcy dostrzegli w nim siłę, którą są oni sami. By uwierzyli, że przesłanie, którą w przeszłości tworzyli, a która na skutek minionych wyda-

rzeń uległa degradacji, można poddać procesowi rewitalizacji, wykorzystując drżące w mieszkańcach potencjały (siły społeczne). Pierwszym krokiem było zaktywizowanie mieszkańców do udziału w spektaklu, który jest opowieścią o nich samych. Na ogłoszenia o castingu odpowiedziało wielu mieszkańców w różnym wieku. W drodze oceny warunków, możliwości wybrano grupę osób, tworzących w spektaklu chór.

Angażowanie mieszkańców do realizowanych projektów, to — jak mówi dyrektor —

realizacja zasady, że teatr jest domem. Tu rodzą się przyjaźnie, powstają nowe więzi, to sposób postrzegania i traktowania tych ludzi, którzy za niewielką opłatą bardzo chętnie tu przychodzą. Ten rodzaj uczestnictwa zakorzenia ludzi w miejscu, teatr postrzegają jako element budowania wspólnoty. Nabierają większego szacunku, trochę inaczej postrzegają swoje miejsce, swoich sąsiadów.

Dyrektor teatru, wywiad 6

Udział w chórze, to było niezwykle przeżycie, nigdy nie myślałem, że ktoś będzie chciał mnie oglądać na scenie. Z czasem uświadomiłem sobie, że to wyróżnienie. W domu nikt mnie nigdy nie chwalił, toteż się specjalnie nie starałem. W szkole też jest różnie. Wcześniej nie chodziłem do teatru, ten casting to trochę przypadek, ale się udało. Na spektakl przyszła matka, chyba nie do końca wierzyła jak jej mówiłem, że zagram w teatrze. Po spektaklu pierwszy raz powiedziała, że jest ze mnie dumna. W spektaklu zagrałem kilka razy. Jeżeli pojawi się jeszcze taka propozycja, to bardzo chętnie skorzystam.

Uczeń gimnazjum, wywiad 12

W wymiarze indywidualnym zmiany dostrzeżono w zachowaniu i postawie Kamila, odtwórcy roli Koryfeusza, wychowanek ośrodka wychowawczego:

Kamil bardzo się zmienił, to mądry chłopak, ma świetną pamięć, bardzo dobrze grał na scenie. Ten udział w spektaklach, jego przygoda z teatrem na pewno go zmieniła.

Emeryt, aktor amator, wywiad 1

Udział, zwłaszcza czynny, w spektaklach powoduje określone skutki, wśród osób, które uczestniczą jako statyści lub odtwórcy ról. Badani zwracali uwagę, że to była wielka przygoda. Udział w spektaklach pozwolił im zaistnieć na nowo w społeczeństwie, wprowadził nowe doświadczenie do ich biografii, wielu poczuło się znowu potrzebnymi. Niektórzy obawiają się zakończenia udziału w spektaklach. Tym samym potwierdza się realizacja funkcji, jakie ta dziedzina sztuki może pełnić w życiu człowieka.

Odkąd zagrałem w przedstawieniu, częściej chodzę do teatru, zapraszam moich sąsiadów — na spektakl, w którym grałem, przyszła całkiem spora grupa. Nawiązałem wiele kontaktów, poznałem wiele osób tu z Huty, ale i aktorów.

Emeryt, aktor amator, wywiad 1

Udział w castingach, wspólnych spektaklach, powoduje zawiązanie nowych znajomości, często zmianę dotychczasowego stylu życia:

My się często spotykamy w teatrze i poza. Coraz bardziej „ciągnie” nas do grania, my czekamy na każdą propozycję dyrektora Szydłowskiego, a on o nas też pamięta.

Emeryt, aktor amator, wywiad 3

Udział w spektaklu dał mi poczucie wartości, pewność siebie, możliwość sprawdzenia się w innych okolicznościach i wiarę, że sobie poradzę.

Emeryt, aktor amator, wywiad 2

Możliwość, jaką dał nam dyrektor Szydłowski, to coś wielkiego, to świadomość, że ktoś nas potrzebuje, że jesteśmy — mimo emerytur, wieku — potrzebni i doceniani. Dyrektor to bardzo dobry człowiek, ludzie tu lgną. Teraz wiem, że teatr zbliża ludzi, poprawia relacje między nimi. Tu mamy się z kim spotkać, tu zawsze ktoś jest, można porozmawiać. Od czasu kiedy zaczęłam tu przychodzić, nie tylko jako aktor, to bardziej doceniam teatr, ma wielką siłę oddziaływania. Teatr to rozrywka, ale w jeszcze większym stopniu uczy i wychowuje.

Emerytka, aktorka amatorka, wywiad 5

To, czego się tu nauczyłem, wykorzystuję w codziennym życiu. Ale najważniejsze są spotkania i to jak człowiek jest traktowany. Człowiek jest akceptowany, ma satysfakcję, ochotę do działania, dlatego prowadzi działalność edukacyjną w ramach fundacji Unii Europejskiej.

Emeryt, aktor amator, wywiad 1

Wypowiedzi mieszkańców uczestniczących w spektaklach, ale też grających określone role, zwracają uwagę głównie na więzi, nowe kontakty i zmianę postrzegania samego siebie, odbudowę wiary w swoje możliwości. To ważne zwłaszcza dla ludzi funkcjonujących na co dzień w środowiskach od lat stygmatyzowanych. Udział amatorów w przedstawieniach przynosi również przemiany w aspekcie zawodowym. Wiele osób, które uczestniczy w castingach, to osoby nieposiadające stałego zatrudnienia, które pragną w ten sposób zagospodarować czas, a w przypadku zaangażowania do spektaklu — pozyskać skromną gratyfikację. Niekiedy udaje się uzyskać stałą pracę, jak to miało miejsce w przypadku jednego z mieszkańców, który pełni funkcję pracownika obsługi technicznej w teatrze.

Na casting przyprowadziłem córkę, to ona miała zagrać, ale po rozmowach reżyser wybrał mnie. Byłem bez pracy, nie miałem stałego zajęcia, nigdy też nie chodziłem do teatru i nagle miałem stać się aktorem. Nie wierzyłem, że sobie poradzę. Zagrałem w *Vademecum Teatru Amatorskiego*. Zdecydowałem się i nie żałuję, to była doskonała przygoda. Uwierzyłem w swoje możliwości, zacząłem inaczej patrzeć na życie. Ta przygoda z teatrem dała mi nadzieję na jakieś zmiany. Po tym występie zacząłem częściej bywać w teatrze, spotkałem tu życiowych ludzi. Zaproponowano mi pracę w zakresie obsługi technicznej. Teraz mam stałą pracę, jestem codziennie w miejscu, które lubię. Taki zbieg okoliczności.

Były bezrobotny, obecnie pracownik teatru, wywiad 8

Zmiany, które implikuje działalność teatru, dotyczą wielu sfer życia, najczęściej jednak badani wskazują na te obszary, gdzie brak zaspokojenia określonych potrzeb jest najbardziej dotkliwy. Dotyczy to samotności, opuszczenia, bezczynności, braku celu w życiu. Działania teatru są w tym przypadku formą kompensacji wspomnianych braków. Zaistnienie Teatru Łąźnia Nowa o tak niekonwencjonalnej formule, otwartej na ludzi, zainteresowanej wspólnymi działaniami, sukcesy krajowe i międzynarodowe, występy teatrów zagranicznych, spowodowało, że mieszkańcy zaczynają pozytywnie postrzegać swoje miasto, o którym się mówi już nie z powodów negatywnych zjawisk społecznych, a z powodu swoistego kapitału, jaki tworzą wspólnie twórcy teatru i mieszkańcy, którzy uwierzyli w realność przemian. Badani wielokrotnie podkreślali zmianę wizerunku Nowej Huty, modelowany twórczością (działalnością) teatru.

Teraz to chyba najważniejsze miejsce kulturalne w Hucie, tutaj się tak wiele dzieje, a jeszcze my jako mieszkańcy będąc w tym teatrze, ponieważ nas zaprasza, czujemy się jak u siebie, lubimy tu przychodzić.

Emeryt, aktor amator, wywiad 3

Wszędzie są ludzie, których teatr nie interesuje, ale tu jest chyba najsilniejsza tożsamość dzielnicowa, wzmacniana teraz dodatkowo przez działania Łąźni.

Nauczyciel, aktor amator, wywiad 4

Aktywność teatru ma wymiar działań kompleksowych. Świadomość siły oddziaływania sztuki, postrzegania jej jako narzędzia w procesie rewitalizacji społecznej skutkuje konkretnymi pożądanymi rozwiązaniami w środowisku, przyczyniając się do wykreowania przyjaznej przestrzeni życia.

W teatrze próbuje się odzyskiwać przestrzenie odrzucone, pokazywać, że one niosą określony dramat, wartość. Teatr w naturalny sposób występuje w obronie tych odrzuconych, którzy nie znaleźli swojego miej-

sca. To nie kwestia mody, ale przechodzenia etapów rozwoju. Schronienie dla wszystkich, którzy tego potrzebują — to czas nowej tożsamości teatru. Jak mówiła Achmatowa — wszystko co piękne rodzi się z pyłu, brudu i słabości. To proces służący przemianie. Jeżeli teatrowi uda się uratować jedno istnienie, wskazać kierunek działania to wielki sukces. Ale wcześniej musi być afirmacja, porozumienie aktor — widz.

Dyrektor teatru, wywiad 6

W przestrzeni Nowej Huty to odzyskiwanie przestrzeni ma szczególny wymiar, ponieważ teatr dokonuje tego wraz z mieszkańcami tych przestrzeni, którzy nie są tylko biernymi obserwatorami, akceptującymi dane działania, oni w nich aktywnie uczestniczą. Tu mamy namacalny przykład aktywnej partycypacji lokalnej społeczności w konkretnych projektach. To nie są w teatrach praktyki często stosowane. W Teatrze Łaźnia Nowa się udało. Badani zwracali uwagę na możliwość społecznego uczestnictwa, mobilizację do działania, wielu poczytuje sobie za zaszczyt to, że mogą uczestniczyć w spektaklach, spotykać się z ludźmi. Niezwykłe są odczucia emocjonalne mieszkańców wobec kontaktów z aktorami.

Dyrektor Szydłowski tu się wychował, zna to miejsce, wie, czego mu brakuje i jak dotrzeć do ludzi. Chce, żeby ludzie zaangażowali się w dokonujące się zmiany, żeby byli aktywni. Dyrektor chce zainteresować ludzi teatrem, żeby poprzez teatr ludzie się integrowali, inaczej postrzegali swoje środowisko i to się udaje.

Emeryt, aktor amator, wywiad 2

Nasz teatr jest ośrodkiem twórczości nie tylko aktorów, ale widzów, którzy uczestnicząc w spektaklach — odwołujących się często do naszej rzeczywistości — doświadczają emocji, zdobywają wiedzę, co sprawia, że poddają się procesowi zmian, rozpoczynają własną twórczość w codziennym życiu.

Nauczyciel, aktor amator, wywiad 4

Ten swoisty proces modelowania postaw zainicjowany przez teatr jest zjawiskiem powszechnym. Nie oznacza to, że nagle każdy widz zmienia swoją postawę, system wartości. Jednak doświadczane przeżycia regulują zachowania człowieka w bliższej lub dalszej perspektywie.

Istotnym czynnikiem wzmacniającym poczucie wartości jednostki są spotkania, rozmowy z osobami publicznymi, „znaczącymi”. Tak też dzieje się w Teatrze Łaźnia Nowa:

Bardzo byłam zaskoczona miłym przyjęciem dyrektora i aktorów, również tych spoza Huty. Nie sądziłam, że będą z nami normalnie rozmawiać, że pójda na kawę. To takie miłe doświadczenie i zaskoczenie,

jak na korytarzu mija panią młody aktor, znany z telewizji, kłania się, rozmawia, nie daje odczuć, że jest kimś lepszym. My tu mamy bardzo dobre kontakty. Czujemy się trochę jak w rodzinie. Jesteśmy zapraszani na wszystkie imprezy, spektakle, nawet na wigilię przed świętami. To sprawia, że czujemy się docenieni, człowiek otrzymuje nową energię do życia. Teatr jest lepszy niż lekarz czy psychiatra, jest bardzo potrzebny.

Emerytka, aktorka amatorka, wywiad 5

Poczucie pozytywnych relacji, istniejących między zespołem teatru i mieszkańcami potwierdza dyrektor Teatru Łąźnia Nowa:

Uznanie dla tego, co teatr robi w tym miejscu, odnajdujemy w rozmowach, spotkaniach i coraz bardziej zwiększającej się liczbie widzów, stałych bywalców. Zdarzają się i bardziej spontaniczne próby uznania, jak np. twórczość poetycka mieszkańców. Mamy kilka wierszy inspirowanych naszymi spektaklami.

Dyrektor teatru, wywiad 6

Sztuka, teatr posiada niewątpliwy walor aktywizowania ludzi i to w różnych sferach życia. Ale — jak zauważa dyrektor — proces ten, zwłaszcza w wymiarze indywidualnym:

zależy od postawy jednostki, czy to jest przyjście na spektakl, czy to jest rodzaj spotkania. My pracujemy nad atmosferą, klimatem. Ja uważam, że teatr jest po to, aby zmieniać świat, to, co robię, to z taką nadzieją. Dla mnie najważniejsze to stworzyć wiarygodne miejsce, które buduje relacje.

Dyrektor teatru, wywiad 6

Zmiany dostrzegalne są nie tylko w aspekcie indywidualnym, ale też społecznym. Od czasu gdy w Nowej Hucie działa Teatr Łąźnia Nowa, więcej ludzi przychodzi do teatru, uczestniczy w projektach realizowanych także poza teatrem, na ulicach, w parkach. Widzą, że coś nowego się dzieje, czują się zaproszeni. Oferta teatru to nie tylko propozycja spędzenia czasu wolnego, to propozycja innego spojrzenia na swoje miasto.

Działania realizowane poza teatrem spowodowały większe zainteresowanie nim wśród mieszkańców, młodzieży. Opinia o Nowej Hucie — poza nią — nadal jest niezbyt dobra, ale wśród mieszkańców chyba się zmienia, tu coraz więcej się dzieje i duża w tym zasługa teatru.

Wychowawczyni świetlicy terapeutycznej, wywiad 7

Zmiana w przestrzeni i na zewnątrz musi potrwać, to jest proces. Tu jest potencjał, realizuje się szereg projektów artystyczno-społecznych

i pewnie się uda, tak jak na Kazimierzu, to kiedyś była jedna z najgorszych dzielnic miasta, ale dzięki sztuce właśnie jest teraz najmodniejszą dzielnicą. Nowa Huta jest pięknym przykładem socrealizmu, ma wiele walorów, może w niedługim czasie dzięki Łażni też stanie się tak chętnie odwiedzana jak Kazimierz, a mieszkańcy będą dumni, że tu mieszkają. Pomału to się zmienia, coraz częściej na spektakle realizowane w Łażni przyjeżdżają ludzie z Krakowa i z okolic.

Nauczyciel, aktor amator, wywiad 4

Coraz powszechniejsze realizowanie projektów w różnych punktach miasta jest sygnalizowaniem obecności teatru, ale też jego zamierzeń, to komunikat o tym, co dalej chcemy realizować:

To jest rodzaj manifestu, upodmiotowienie widza, „to, co robimy, to dla was”. „Możliwości zmiany zależą od was”, teatr jest tylko instrumentem, który inspiruje, prowokuje, może wskazuje, daje szansę, trzeba z niej skorzystać. I to się dzieje, ludzie chcą uczestniczyć w naszych działaniach, chcą aktywniej uczestniczyć w codziennym życiu i to jest prawdziwy sukces. Dalej będziemy zapraszali mieszkańców do udziału w spektaklach, do projektów okołoteatralnych, będziemy zachęcać do działania. Przygotowujemy nowohucką nowelę o mieszkańcach oczywiście z ich czynnym udziałem. Teatr ma wielką siłę mówienia o rzeczach, które dotyczą nas wszystkich, działając na wyobraźnię, jest realną szansą na refleksję.

Dyrektor teatru, wywiad 6

Edmund Wnuk-Lipiński, odwołując się do koncepcji Talcotta Parsonsa, przypomina, że w przestrzeni codziennego życia funkcjonują dwa podmioty: aktor indywidualny i aktor zbiorowy. Pierwszy z wyróżnionych podmiotów to jednostka aktywna, zorientowana na osiągnięcie określonego celu. Drugi podmiot to zorganizowana forma (stowarzyszenie) związek pojedynczych sił z określonymi relacjami i sposobami działania¹³⁸. W przypadku Nowej Huty te dwa podmioty podejmują wspólne działania. Mieszkańcy – aktorzy indywidualni, motywowani są do działania przez instytucję teatru – aktora zbiorowego. Skutki owych poczynań wydają się coraz bardziej widoczne w środowisku.

Zmiany w warstwie architektoniczno-przestrzennej raczej trudno dostrzec, ale w sferze społecznej, zaangażowania, reorganizacji indywidualnych życiorysów wiele, a zapowiedzi dyrektora teatru i coraz większa aktywność mieszkańców w sferze działań napawają nadzieją, że proces rewitalizacji społecznej realizowany w tym mieście ma realne szanse powodzenia.

¹³⁸ E. Wnuk-Lipiński: *Socjologia życia publicznego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2008, s. 88.

Wybrane przykłady partycypacji lokalnej społeczności w projektach teatralnych występujących na obszarze Wałbrzycha

Ponad czterdzieści lat Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego realizuje program artystyczny, skierowany nade wszystko do mieszkańców Wałbrzycha. I chociaż w przestrzeni miasta obecne są również inne placówki kulturalne, to z uwagi na swoją uprzywilejowaną pozycję, wynikającą z uznania teatru za jedną z najbardziej liczących się scen w kraju oraz twórczą aktywność zorientowaną na zainteresowanie wałbrzyszan sztuką, motywującą do podjęcia aktywności, nie sposób pominąć go w niniejszych analizach.

Teatr wałbrzyski to instytucja powołana do życia w uznaniu zasług klasy robotniczej¹³⁹. Placówka ta miała zaspokajać potrzeby mieszkańców w zakresie kultury. Była miejscem organizowania uroczystości, jubileuszy świadczących o sile i roli klasy robotniczej w przestrzeni miasta, które przez lata było jednym z najbogatszych miast kraju. Kopalnie, huty, zakłady pracy organizowały grupowe wyjścia do teatru, wypełniając tym samym czas wolny klasy robotniczej. Należy zauważyć, iż w okresie największego wzrostu gospodarczego, odczuwanego również przez mieszkańców, teatr był miejscem powszechnie odwiedzanym przez rzesze wałbrzyszan. Powodowane to było nie tyle indywidualnym zainteresowaniem sztuką teatralną mieszkańców, ile podporządkowaniem się obowiązującym wówczas modelom wspólnego uczestniczenia w organizowanych przez zakład pracy imprezach.

Mimo tego nieco „nakazowego” charakteru uczestniczenia społeczności wałbrzyskiej w artystycznych projektach teatru, trudno całkowicie negatywnie postrzegać tę formę aktywizowania ludzi do korzystania z dóbr kultury. Nawet bierne uczestnictwo w spektaklach teatralnych niesie ze sobą pozytywne efekty, pobudza zainteresowania, motywuje do refleksji, do podejmowania indywidualnych prób uczestniczenia w różnych propozycjach z zakresu sztuki.

Sytuacja w zakresie partycypacji mieszkańców Wałbrzycha we wszystkich dostępnych instytucjach kulturalnych zmieniła się zasadniczo w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, wraz z restrukturyzacją przemysłu, kiedy znacząca część mieszkańców znalazła się poza rynkiem pracy. Drastyczne obniżenie poziomu życia większości rodzin w mieście, trudności z zaspokojeniem podstawowych potrzeb spowodowały, iż potrzeby wyższe przestały być identyfikowalne.

Stopniowa zmiana w zakresie poprawy warunków życia nastąpiła wraz z powstaniem Specjalnej Strefy Ekonomicznej, w której zainicjo-

¹³⁹ W. Cichy: *Nie jestem zasłużonym działaczem kultury*. Rozmawiała J. Biernacka. „Daskalia” 2005, nr 65/66, s. 25.

wały swoją działalność firmy polskie i zagraniczne, stwarzając nowe miejsca pracy. Dodatkowym czynnikiem, który spowodował stopniowy rozwój miasta i regionu, była edukacja, znamienne przyczyniając się do wzrostu poziomu wykształcenia lokalnej społeczności.

W okresie przeobrażeń teatr niezmiennie prowadził swoją działalność, tyle że zainteresowanie mieszkańców było niewielkie. Publiczność często stanowiła młodzież, przebywająca tu w ramach zajęć szkolnych. Trzeba też powiedzieć, że scena wałbrzyska, jak wiele innych scen w kraju w tym okresie, realizowała repertuar lekturowy lub klasyczny, nie budząc tym specjalnego zainteresowania wśród widzów.

Dopiero nastanie nowych władz, podjęcie decyzji o przeobrażeniach repertuarowych pozwoliło na zainteresowanie wałbrzyszan twórczością teatralną. Zainteresowanie wspomnianą instytucją dokonało się również za sprawą spektakularnych sukcesów sceny wałbrzyskiej, gdy do miasta przyjechali młodzi, ale uznani reżyserzy i stworzyli spektakle nagradzane w kraju. To spowodowało, że mieszkańcy uzyskali zdolność interpretowania, zobaczyli swoje miasto nie tylko w kontekście zjawisk bezrobocia i ubóstwa, enklawy bezradności, ale zaczęli je postrzegać jako miejsce, gdzie za sprawą kultury, sztuki możliwe są zmiany, dostrzegli jego potencjał. Ten sam komunikat dotarł do Polaków, którzy nie identyfikują Wałbrzyska wyłącznie z przestrzenią funkcjonowania „biedaszybów” i marazmu społeczeństwa, ale widzą szansę ponownego (nowego) rozwoju miasta z istotnym udziałem teatru.

Od najdawniejszych czasów widzów w teatrze fascynowały opowieści o bliskim życiu. Tę zasadę na scenę wałbrzyską wprowadzili również reżyserzy realizujący współczesne sztuki odwołujące się do problemów codzienności danej społeczności, lub adaptując tekst klasycznego dramatu, ale w nowej inscenizacji osadzonej we współczesnych realiach. Twórcy teatru wałbrzyskiego, podobnie jak przywoływani twórcy z Legnicy czy Nowej Huty, opowiadają o problemach społecznych doświadczanych przez rzesze mieszkańców, ale czynią to w inny sposób, bo też i tło oraz odbiorcy prezentowanych treści są inne. Maja Kleczewska — reżyserująca także w Wałbrzychu — konstatując to, co współcześnie obserwujemy na scenach teatralnych, zauważa: „Tak wygląda świat, w którym żyjemy. Zło spowszedniało, jest wszędzie. Nie umiemy sobie poradzić z przemocą, z brutalnością”¹⁴⁰. Skoro z wielością problemów nie radzimy sobie dostępnymi środkami, a teatr nie udaje, że problemów nie ma, to może to jest instrument, który okaże się społecznie użyteczny.

Jak zakłada wspomniana reżyserka, teatr co prawda opowiada o rzeczywistości, ale nie ma na nią wielkiego wpływu. „Chcemy zbawiać świat, ale

¹⁴⁰ K. Janowska: *Polska od kulis*. „Polityka” 2006, nr 12, s. 65.

nie mamy dostępu do ludzi. Zasięg teatru sprowadza się do bardzo wąskiej grupy odbiorców. [...] Teatr jest efemerydą, która niewielu obchodzi. Jeśli jednak trafia przynajmniej do jednego widza, warto go robić”¹⁴¹.

Wiadome jest, że sztuka teatralna nie należy do obszarów powszechnie „uczęszczanych” przez widzów. Nadmiernym optymizmem byłoby reprezentowanie przekonania, jakoby w najbliższych latach mieszkańcy Polski masowo zainteresowali się teatrem. Nie zmienia to jednak faktu, że kontakt ze sztuką jest potrzebą reprezentowaną przez społeczeństwo — nawet jeżeli przez stosunkowo niewielką populację, to wynika to raczej z braku dostatecznej edukacji niż ze świadomej rezygnacji — dostrzegające nie tylko artystyczne walory tej dziedziny sztuki, ale także, a może przede wszystkim, jej społeczny charakter.

Żeby osiągnąć zainteresowanie widzów, trzeba zwrócić uwagę, by sztuka (temat) była adekwatna do miejsca jej prezentacji. Również reżyser Jan Klata podkreślał, iż istotne jest miejsce i kontekst, w którym projekt powstaje. Pracując w Warszawie, można portretować elity intelektualne, ekonomiczne i polityczne miasta, ale pracując w Wałbrzychu, trzeba pokazywać ludzi bezrobotnych, wykluczonych, zapomnianych, skazanych na nieobecność, peryferia¹⁴².

Tę zasadę z powodzeniem realizuje wałbrzyska scena, poprzez określone akcje reklamowe i promocyjne pozyskuje widzów, którzy z czasem stają się wierną publicznością. Dyrektor Teatru im. Jerzego Szaniawskiego postawił sobie za cel sprowadzenie do teatru widzów, którzy reprezentowaliby różne środowiska społeczne. Działania podjęte przez teatr przyniosły zamierzone cele, mieszkańcy zaczęli do niego przychodzić. Nieliczni skorzystali z propozycji reżyserów, którzy widzieli mieszkańców nie tylko w roli biernych widzów, ale również jako współtwórców spektakli, na przykład w roli statystów. Przedstawienia realizowane w wałbrzyskim teatrze wskazują na pewne stałe, powtarzające się elementy dotyczące realiów życia mieszkańców. Odnajdujemy tu wydarzenia historyczne warunkujące możliwości realizacji indywidualnych potrzeb i aspiracji, poszczególne postaci dramatów są prezentacją posiadanego statusu społecznego, są obrazem życiowych doświadczeń. Proponowane treści ukazują sposoby adaptacji do obecnej rzeczywistości, ale poprzez własną ukierunkowaną aktywność. Poszczególne przedstawienia bezpośrednio odnoszące się do rzeczywistości miasta pozwalają widzom na identyfikację z bohaterami. Z kolei ukazanie istniejących problemów nie ma charakteru ilustracji dobrze znanej rzeczywistości, to sygnał, wskazanie, że wykorzystując istniejący w mieście potencjał, który stanowią jego mieszkańcy, można dokonać pozytywnych zmian.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Ibidem.

Jeżeli teatr ma być integralną instytucją miasta, a jego twórczość ma prowokować ludzi do myślenia, zmiany swoich postaw, implikować aktywność, a także sprawiać, by ludzie zechcieli identyfikować się z miejscem swojego zamieszkania, to winien realizować takie tematy, które będą dotyczyły tej lokalnej społeczności, które są perspektywą ich codziennego życia.

Ten zamysł zapewne przyświecał autorowi sztuki *Kopalnia*, której bohaterem jest miasto i jego mieszkańcy. Ta sztuka wyrosła z przestrzeni Wałbrzycha, miasta smutnego, którego losy stały się kanwą opowieści o oczekiwaniu na zmiany, trwaniu w uśpieniu, czekaniu na coś lub na kogoś, kto pojawi się w mieście i dokona cudu. „Ze specyficznie wałbrzyskiej tematyki udało się twórcom wydobyć to, co charakteryzuje wiele miejsc i osób. Miasto otrzymało dramat, który choć z niego wyrasta, nie jest jedynie zapisem fragmentu rzeczywistości, ale odnosi się do szerszego kontekstu. [...] Drobne, ale wyraźne akcenty zaczerpnięte z obserwacji rzeczywistości związują tę inscenizację z konkretnym miejscem”¹⁴³.

Sztuka przedstawia obraz Wałbrzycha w okresie, kiedy dobrobyt mieszkańców i poczucie bezpieczeństwa należą już do kategorii wyidealizowanej przeszłości. To opowieść o próbie poszukiwania miejsca w nowej rzeczywistości, poszukiwania możliwości przeżycia w chwili utraty pracy i środków do życia oraz perspektywy na przyszłość. Ukazanie bezrobotnych górników, pracujących w biedaszybach, ma wymiar nie tylko lokalny, to historia o zdecydowanie szerszym i uniwersalnym przesłaniu. Kwestią zasadniczą pozostaje jej właściwe odczytanie zarówno przez wałbrzyszan, jak i przez ludzi, którzy nigdy nie byli w tym mieście.

Sztuka powstała m.in. na bazie obserwacji oraz rozmów prowadzonych z górnikami. Ta bardzo żywa i obecna w mieście rzeczywistość — utrata społecznego statusu, ubóstwo, pamięć o biedaszybach — powodowała, iż przedstawienie ciągle ewoluowało, wzbogacane nowymi wnioskami i obserwacjami.

„W postać narratora wcielił się młody chłopak z rodziny górniczej opowiadający historię..., czyją, dowiadujemy się w zakończeniu akcji. Spektakl w zamyśle twórców miał być metaforą Wałbrzycha, jego doświadczeń, dlatego wśród wielu postaci nie dziwi postać Pieska, o której niewiele wiadomo, w tłumie dziwacznych bohaterów wiodących zawieszony w beczasie, na pograniczu rzeczywistości, snu i teatru byt. Zwłaszcza, że sam Piesek myli tropy co do swej tożsamości: deklaruje, że obudził się któregoś dnia jako pies. Piesek mówi językiem zgorzkniałego intelektualisty, oznajmiając, że szczeka z rozpacz i z nudów. Absurdalna metamorfoza jest jedynym wyjściem z paradoksalnej sytuacji, gdy nie ma co robić, a równocześnie — nie da się, istniejąc, nie robić nic. »Bycie pieskiem jest wygodne,

¹⁴³ Materiały źródłowe Teatru im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Wałbrzych 2004.

nie trzeba przynajmniej być człowiekiem»¹⁴⁴. Ta symboliczna postać Pieska wyraża stan, w jakim znalazła się znacząca część wałbrzyskiego społeczeństwa, stan: bezradności, oczekiwania, lęku i niepewności dotyczącej konstruowania własnej, przyszłej biografii. Spektakl przybrał formę ballady o umierającym mieście, pokazanej w perspektywie szerokiej panoramy społecznej w czasie przeobrażeń. Ukazanie dwóch splecionych ze sobą procesów, postępującej degradacji oraz desperackiej walki o zachowanie godności mieszkańców i miasta, jest diagnozą rzeczywistości, ale też nadzieją, zachętą do podejmowania działań.

Świadomość potrzeby wzbudzenia w mieszkańcach nadziei przyświecała zapewne reżyserowi spektaklu Piotrowi Kruszczyńskiemu, który, „Jak wielu przyjezdnych wyczuł w mieście atmosferę oczekiwania na kogoś, kto wyzwoli ludzi z marazmu, w jakim tkwią od czasu, gdy zamknięto kopalnię, da miastu jakąś wizję przyszłości. [Dlatego pewnie sztuka — T.W.] [...] kończy się optymistycznie: oprowadzający nas po mieście Adzio układa sobie życie, pisze własną historię, do czego też namawia widzów”¹⁴⁵.

Tekst ten reżyser dopełnia prowokacyjnym cytatem z prasy, traktującym o tym, że ktoś planuje wykupić wieże górniczych szybów, by następnie sprzedać je na złom. Jak sam zauważa, „Reakcje widzów były skrajne [...]. »Jednych wzruszało, że opowiedzieliśmy im historię ich miasta z zakończeniem niosącym zarówno nadzieję, jak i poczucie klęski. Inni mówili, że nie wypada, żeby ludzie w Polsce albo w Paryżu oglądali takie obrazki z Wałbrzycha«”¹⁴⁶.

Spektakl jednym dał nadzieję, w innych przywoływał wspomnienia, a jeszcze u innych wzbudzał zażenowanie i wstyd. Przedstawienie było sugestią, że unikanie rozmów, udawanie, że problem nie istnieje, jest iluzoryczną ucieczką przed prawdą i rzeczywistością, którą można oswoić tylko przez zmianę sposobu myślenia i zaangażowanie w przebudowę własnego życia. Jest to przykład wyprowadzenia dyskursu społecznego z przestrzeni tabu.

W spektaklu niezwykle istotne miejsce zajmuje scenografia, krajobraz miasta tworzą biedaszyby, ruiny po nieczynnej już kopalni, która kojarzy się z dawnym dobrobytem. „Ogromna konstrukcja z desek i stali w razie potrzeby staje się wałbrzyską ulicą, gdzie spotykają się mieszkańcy, terenem pokopalnianym z otwartymi szybami, którego nie potrafią opuścić dawni górnicy, [...] najczęściej zaś — czymś na kształt przewróconej kamienicy, przez okna której podglądamy skrawki życia bohaterów”¹⁴⁷. Postaci, z których każda na swój sposób — prezes, ksiądz, bezrobotny, członko-

¹⁴⁴ Zob. A.R. Burzyńska: *Mniej więcej tak*. „Didaskalia” 2004, nr 63, s. 39.

¹⁴⁵ A. Kyzioł: *Piąta władza...*, s. 73.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ A.R. Burzyńska: *Mniej więcej tak*, s. 40.

wie rodzin górników — bardziej niż we współczesnej rzeczywistości, tkwi i tęskni za bezpowrotnie utraconą przeszłością. Każda z tych postaci oczekuje na „wybawienie”, ale w różnej formie, albo sponsora, albo miłość albo Królową ratującą zakłady pracy. Te marzenia, będące próbą ucieczki od rzeczywistości, nie mają jednak z nią nic wspólnego, bowiem w realiach dnia dzisiejszego jedyną szansą na zmiany — „wybawienie” jest rewitalizacja własnego życia, czyli nowego spojrzenia i bierność zastąpiona aktywnością.

W spektaklu, „Wolność ucieczki absolutnej — od życia, odpowiedzialności, nudy, goryczy i rozpacz — reprezentują [...] dwie postaci [...]. Walek, to dziadek Adzia; pamiętający jeszcze czasy przedwojenne, na znak protestu przeciwko zmieniającemu się światu [...] bezustannie włóczy się ulicami Wałbrzycha. Identyfikuje się z niegdyś bogatym i świetnym, a teraz murszejącym, zapomnianym, chorym miastem; fizycznie odczuwa krzywdy, które dzieją się miastu i podobnie jak ono, nie rozumie i nie chce nadążyć za biegiem czasu [...]”¹⁴⁸.

Symboliczna postać Obcego, wobec którego projektują swoje oczekiwania wszystkie osoby spektaklu, nabiera w Wałbrzychu szczególnego znaczenia. Jest impulsem, sygnałem, komunikatem dla lokalnej społeczności, że postać Obcego jest w każdym z nich, jeżeli pragną doświadczyć zmian, poprawy warunków życia, muszą uaktywnić tego Obcego w sobie, pozwolić mu na działanie, by wspomnienia z minionego okresu dobrobytu nie były jedynymi dobrymi wspomnieniami z życia.

Przedstawieniem, które bardzo mocno zaistniało w świadomości mieszkańców miasta, była inscenizacja Mai Kleczewskiej *Lot na kukułczym gniazdem*. Akcja spektaklu rozgrywa się w szpitalu psychiatrycznym; bohaterami byli ludzie dotknięci chorobą psychiczną. Spektakl stanowił ilustrację wartości, jakie ci ludzie mają w sobie, a zarazem prostoty i nadziei. Był ukazaniem wolności, po którą można sięgnąć, ale trzeba dokonać pewnego wysiłku. Spektakl zrealizowany został z zamysłem przekazania przesłania mieszkańcom miasta. Ukazując ludzi w stanie choroby, sztuka sugeruje, że obecna (trudna) sytuacja nie musi być sytuacją stałą, człowiek zawsze ma szansę na zmiany, zwłaszcza dysponując odpowiednim potencjałem i możliwościami. Warunki szpitala symbolizującego instytucję totalną, zgodnie z dyskursem spektaklu, może przekroczyć jednostka kreatywna, wykorzystująca w swoich działaniach wyobraźnię.

Próba bardziej aktywnego udziału mieszkańców w realizowanym projekcie było zaangażowanie kilku osób (mieszkańców) do udziału w spektaklu. Często formą stosowaną w pracy wałbrzyskiego teatru jest prowokacja. Formy te zresztą nie dotyczą tylko samych przedstawień, ale również zachę-

¹⁴⁸ Ibidem, s. 41.

cania mieszkańców do sprawdzenia, co naprawdę dzieje się w teatrze. Tak też było przy okazji *Lotu nad kukułczym gniazdem*, kiedy to twórcy przedstawienia, aktorzy w piżamach, reklamowali go, jeżdżąc po mieście białym autobusem z napisem »Klinika Psychiatryczna im. Szaniawskiego w Wałbrzychu«, wypytując ludzi o ich stan ducha i nawołując do przyjścia do teatru i uwolnienia wariatów”¹⁴⁹. Trudno określić, jak wielu wałbrzyszan przybyło do teatru inspirowanych taką reklamą; pewnym jednak jest, iż — dzięki tym zabiegom — teatr znacząco zaistniał w ich świadomości.

Lata siedemdziesiąte były czasem powszechnego dobrobytu dla mieszkańców Wałbrzycha, w większości pracujących w kopalniach i hutach przynoszących określone zyski dla państwa, regionu, miasta i ludzi. Funkcjonująca sfera socjalna w zakładach pracy dbała w odpowiedni sposób o pracownika. Funkcjonowanie przez lata w takim układzie powodowało, że ludzie przyzwyczaili się do obowiązującego systemu, w uśpieniu pozostała odpowiedzialność, własna inicjatywa. Możliwość zaspokojenia podstawowych potrzeb — w pewnym okresie na całkiem dobrym poziomie — przez lata stwarzana iluzoryczność powszechnego rozwoju i poprawy warunków życia — pewna praca, mieszkania zakładowe, przedszkola, zorganizowane wyjazdy wakacyjne — spowodowały, iż zdecydowana większość pracowników, mieszkańców miasta z tęsknotą wspominała dostatnie lata siedemdziesiąte.

To zapatrzenie mieszkańców „wykorzystał” w swojej inscenizacji *Rewizora* reżyser Jan Klata. Spektakl ten stał się próbą spojrzenia na swoje miasto, ludzi i siebie. Akcję Gogolowskiej komedii reżyser przeniósł w lata siedemdziesiąte ubiegłego stulecia. W epoce cynizmu i korupcji poszukiwał źródeł degeneracji współczesnej demokratycznej władzy, której symbolem była ujawniona trzy miesiące przed premierą afery korupcyjnej Rywina. Przedstawienie było prezentacją Polski/Wałbrzycha z perspektywy elit władzy. „Bohaterów *Rewizora* nie łączy nic poza chęcią zysku. Ich stosunek do patriotyzmu jest powierzchowny — zawieszony na ścianie cytaty z Norwida: »Ojczyzna to wielki zbiorowy obowiązek« to pusty slogan. Podobnie jak patriotyczny wierszyk *Kto ty jesteś?* Władysława Bełzy [...], który recytuje chłopczyk w groteskowej czapce górnika”¹⁵⁰. Spektakl był nade wszystko próbą zmotywowania społeczeństwa — nadal w pewnym zakresie — tęskniącego za minionymi latami siedemdziesiątymi — do mądrego spojrzenia w przeszłość, dostrzeżenia absurdów ówczesnych czasów. To mądra satyra społeczna.

Zainteresowanie wałbrzyszan nową produkcją teatru miały spowodować dokładnie wyreżyserowane akcje promocyjne i reklamowe odbywa-

¹⁴⁹ A. Kyzioł: *Piąta władza...*, s. 72.

¹⁵⁰ R. Pawłowski: *Głosujcie na Klatę*. „Notatnik Teatralny” 2005, nr 38, s. 31.

jące się w różnych punktach miasta. W asyście policji i ochroniarzy po mieście przemierzał się mercedes. Najczęściej na rynku przejeżdżający samochód zatrzymywał się, wychodził z niego Horodniczy i pytał przechodzących wałbrzyszan — „czy tutaj nie było jakiegoś urzędnika”? Akcje te wprawiały w konsternację niejednego mieszkańca, którzy dopiero z czasem pojmowali inicjatywę organizatorów. Akcje te wzbudzały zainteresowanie na tyle duże, że spektakle grane były przy pełnej widowni. Na spektakle przychodziło wiele osób, których znajomi uczestniczyli czynnie w przedstawieniu. Znowu okazało się, że zaangażowanie mieszkańców może przynieść obopólne korzyści, zwłaszcza dla mieszkańców miasta — najczęściej osób bezrobotnych — dla których to wielka szansa na zainicjowanie zmian.

Zmiany, które w Wałbrzychu były i nadal są potrzebne, generowane są nie tylko za sprawą indywidualnych działań, ale też projektów zespołowych, jak to się dzieje za sprawą wałbrzyskiego teatru. Sukcesy, które od kilku lat odnotowuje ta scena, spowodowały, iż Wałbrzych postrzegany jest nie tylko w aspekcie negatywnych wydarzeń, bezrobocia i ubóstwa, ale w kontekście mających tu miejsce wydarzeń kulturalnych. Zaistnienie miasta jako przestrzeni, która podejmuje różnorodne działania właśnie w sferze kultury, zorientowane na rewitalizację lokalnej społeczności, wypracowanie nowych wartości, wreszcie przesłanie komunikatu — spektakle teatralne — w stronę całego kraju i poza jego granice, że Wałbrzych potrafi i może na nowo, w nowej rzeczywistości zaistnieć, także poprzez sztukę, przyczyniło się do wzrostu zainteresowania miastem oraz jego przyszłością. Ludzie uwierzyli, że beczynne czekanie na Obcego niczego nie zmieni, jeżeli sami tej zmiany nie zainicjują.

Ludzie znajdujący się w trudnej sytuacji często potrzebują wskazówek, odpowiedzi, by właściwie ukierunkować swoją aktywność, dokonać dobrych wyborów. Ta odpowiedź przyszła do mieszkańców ze strony teatru. To z pewnością nie jedyna instytucja, struktura, która podejmowała różnorodne inicjatywy ukierunkowane na rozwój świadomości i aktywizację społeczną. Ale żadna nie zorganizowała ich w tak spektakularny i widowiskowy sposób jak teatr, który stosując metody prowokacji, wielokrotnie intrygował mieszkańców z zamysłem uaktywnienia, potrzeby przyjscia do teatru i wysłuchania komunikatu, refleksji, uczestniczenia w dyskusji, w konsekwencji prowadzących do przeobrażeń.

Towarzyszące mieszkańcom przez ostatnie kilkanaście lat niepewność, brak stabilizacji i perspektyw na przyszłość, ujawniły się ze wzmożoną siłą w okresie przedakcesyjnym. Z perspektywy minionych czterech lat, pozytywnych zmian, jakie zaistniały w przestrzeni miasta, wraz z uruchomieniem Specjalnej Strefy Ekonomicznej i powstaniem nowych miejsc pracy, można powiedzieć, iż ówczesne obawy były nieuzasadnione.

Unia Europejska to nie tylko obszar ekonomiczno-biznesowy, to przestrzeń społeczno-kulturowa, o którą należy dbać i ją rozwijać. Budowanie wspólnoty europejskiej trzeba oprzeć na historycznej pamięci, kulturze narodowej, prezentując postawę szacunku i tolerancji względem odmienności.

Ta myśl zapewne spowodowała, że to właśnie w Wałbrzychu, mieście, które było zamieszkiwane przez reprezentantów wielu narodowości (do dzisiaj ich potomkowie tu pozostali), które bardzo mocno — w zakresie ekonomicznym i społecznym — doświadczyło skutków transformacji, zrealizowano autorskie przedstawienie na motywach powieści Witkacego *Janulka, córka Fizdejki*. „Przedstawienie pokazuje integrację Polski z Unią Europejską z perspektywy leżącego przy granicy niemieckiej miasta z trzydziestoprocentowym bezrobociem. [...] na tle »Bitwy pod Grunwaldem« Matejki i przy dźwiękach pieśni agitacyjnej z okresu referendum przedakcesyjnego »Jestem na tak« grani przez wałbrzyskich bezrobotnych Polacy [...] w oświęcimskich pasiakach z reklamówkami z zagranicznych supermarketów w rękach godzą się na ekspansję Niemiec [...] w Europie Wschodniej. Spektakl [J. Klaty — T.W.] — to nie analiza rzeczywistości, a raczej przestroga, czym Unia może się stać, jeśli potraktowana zostanie tak jak w przedstawieniu — jako układ czysto biznesowy”¹⁵¹. „Spektakl kończy się sceną na lotnisku w Wałbrzychu. Na tablicy świetlnej pojawiają się informacje o odlotach. Przyłotów nie ma. Kto by miał ochotę przylecieć lub wrócić do Wałbrzycha? W zdegradowanym mieście ta pointa nie brzmi jak prowokacja. To rzeczywistość”¹⁵².

Dokonujące się zmiany w przestrzeni miasta, nawet jeżeli dokonują się w powolnym rytmie, są jednak czytelne, zarówno w sposobie postrzegania tego środowiska przez samych mieszkańców, jak i w przestrzeni całości kształtu jego funkcjonowania. Z pewnością nie jest to miasto, do którego — jak przed laty — przyjeżdża wiele osób, ale też coraz chętniej mieszkańcy decydują się na pozostanie w nim, dostrzegając rozwijający się potencjał ludzki. A to za sprawą partycypacji w edukacji i kulturze.

Wałbrzyski teatr niewątpliwie odgrywa w tym mieście bardzo istotną rolę, poza dostarczaniem artystycznych i emocjonalnych przeżyć, jest partnerem, z którym warto porozmawiać, „edukatorem”, którego warto wysłuchać i zastanowić się nad jego propozycją, i instytucją wspierającą w sytuacji potrzeby. Ludzie korzystający z oferty teatru — osoby bez pracy, w trudnej sytuacji — nie przychodzą tu głównie z powodów finansowych. Przychodą tu spotkać się z innymi ludźmi, po to, by wzmocnić samego siebie, by potwierdzić, że są jeszcze komuś potrzebni, że ich życie nie musi

¹⁵¹ A. Kyzioł: *Piąta władza...*, s. 73.

¹⁵² K. Janowska: *Polska od kulis...*, s. 65.

być realizowane na peryferiach. Udział w spektaklach jest dla wielu z nich szansą na zmianę własnego życia.

Spektakl ...*córka Fizdejki* był kolejną sztuką zrealizowaną w teatrze, do której zaangażowano 16 osób z miasta. Były to osoby bezdomne oraz członkowie klubu AA. „To nie są łatwi ludzie. Mają mocno wykołejone życiorysy, większość gdzieś tam w życiu sięgnęła dna. Ale aktorzy to też nie są łatwi ludzie do życia [...]. Piękne jest to, że potrafimy się nawzajem szanować, brać nawzajem od siebie. Nasi niezawodni partnerzy twierdzą, że bardzo im tym spektaklem i pracą pomogliśmy”¹⁵³.

Obecność tych ludzi na scenie, w teatrze, wśród osób identyfikowanych z wielkim, niedostępnym światem, stała się potwierdzeniem ich wartości i godności. To oni przez ten czas na scenie stają się bohaterami, których się podziwia. To doświadczenie zaufania ze strony zupełnie obcych ludzi jest w życiu tych osób czymś niezwykłym. Danuta Marosz — dyrektor wałbrzyskiego teatru — zauważa, że „Kłata okazał się człowiekiem umięcym dostrzec partnerów w osobach bez żadnego doświadczenia teatralnego. I wykrzesać z nich talent. Oni oczywiście o takie zdolności się podejrzewają, bo sądzę, że nie startuje się do statystowania w teatrze tylko z powodu paru złotych. Jestem przekonana, że jest jeszcze coś więcej, może poszukiwanie wzmocnienia samego siebie, miłości własnej, odnalezienia się w grupie”¹⁵⁴.

Może nie do końca udaje się określić cel, dla którego osoby te podejmują wysiłek pracy na scenie, ale ich reakcje, postawy sugerują, że są to dla nich ważne spotkania, doświadczenia. Równie ważne jak dla aktorów. „Aktorzy grają, a statyści porażają naturalnością, prawdą. Oni są prawdziwi od razu jak wchodzi. [...] z nimi gra się trudno, oni nie grają, oni są. Kiedy Włodek przeczytał tekst, pomyślałem, że może powinienem zrezygnować z roli [mówił R. Węgrzyn — T.W.], bo mu nie dorównam. Kiedy mówi, że nie jest postacią symboliczną, że jest naprawdę, to tak jest, bo on jest naturalny, jego stres i strach są prawdziwe. Pozostali statyści mają życie wypisane na twarzy”¹⁵⁵. Wprowadzenie amatorów na scenę było celowym zamysłem, również z uwagi na chęć zlikwidowania bariery dzielącej scenę od widowni. Pojawienie się na scenie bezrobotnych jest prostym komunikatem: jesteście tacy sami, tu na scenie i na widowni. „Nie ma różnicy, jest tylko podział ról: jedni pracują nad wytwarzaniem komunikatu, drudzy pracują (!) nad jego przyswojeniem i reakcją na niego”¹⁵⁶. Najważniejsze, by komunikat był na tyle atrakcyjny, by słuchający zechcieli go wysłuchać, by był dla nich ważny.

¹⁵³ J. Biernacka: *Nie jestem zasłużonym działaczem kultury*. „Didaskalia” 2005, nr 65/66, s. 24.

¹⁵⁴ K. Migdałowska: *Do Timbaktu*. „Notatnik Teatralny” 2005, nr 38, s. 54.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 55.

¹⁵⁶ P. Gruszczyński: *Reżyser idzie na wojnę*. „Notatnik Teatralny” 2005, nr 38, s. 112.

Formuła szukania porozumienia, nawiązywania kontaktu nie jest w teatrze żadnym nowum, chociaż współcześnie idea poszukiwania płaszczyzny porozumienia ma nieco inny kształt, zwłaszcza że tematyka, będąca przedmiotem zainteresowania twórców teatralnych, dotyka złożonych i trudnych sytuacji, w które uwikłani są ludzie. Czy upominanie się o skrzywdzonych i doświadczających poniżenia jest tylko rodzajem mody, którą przyjęli twórcy, czy może bardziej dostrzeganą potrzebą (koniecznością) w sytuacji, gdy inne dostępne instrumenty nie sprawdziły się? To pewnie temat do szerszej dyskusji, badań. Nie wnikając w inklinacje twórców, pewnym jest, obserwując już tylko wybrane środowiska, że działania te, obok artystycznych sukcesów, przynoszą również sukcesy społeczne.

Jan Klata, reżyser w wałbrzyskim teatrze, „patrzy na swoich bohaterów trzeźwo. Bez politowania, bez współczucia, ale także bez żrącej ironii. Jest jednym z nich, a oni są z nas, z widzów. [...] Hydraulicy z Wałbrzycha nie pojedą do Francji. Zostaną u siebie i dlatego potrzebują teatru, żeby prze-myśleć siebie”¹⁵⁷. Potrzebę obecności teatru w codziennym życiu dostrzegają coraz powszechniej nie tylko aktywni współtwórcy projektów teatralnych, bierni widzowie, ale sami artyści, aktorzy. Refleksje, w tym względzie pojawiły się wraz z zaistnieniem na scenie osób bezrobotnych: czy tym ludziom nie przydałby się bardziej jakiś zakład, miejsce stałej pracy? Miejsca pracy, poprzedzone odpowiednią edukacją, zapewne byłoby pożądane. Pomoc na pewno się miastu należy. Ale — jak zauważa W. Cichy — nie można tych ludzi pozbawiać teatru, bo pozbawi się ich nadziei i poczucia człowieczeństwa. „Tak naprawdę problemem jest nie tyle utrata pracy, ile odebranie tym ludziom godności. To jest straszne i powinno się o tym głośno mówić, także przez sztukę”¹⁵⁸.

Teatr ma służyć wszystkim, stąd idea akcji rozpoczętej w 2003 roku: *Zapraszam Cię do teatru*. Jej celem było umożliwienie gorzej sytuowanej młodzieży obejrzenie przedstawień. Dlatego zwrócono się do widzów z prośbą o zakupienie chociażby jednego biletu, który umożliwi młodej osobie spotkanie ze sztuką teatralną. Podobne akcje organizowane były również z myślą o dorosłych mieszkańcach. Dla widzów zamieszkałych w pobliżu teatru zaproponowano „bilet dla sąsiada”. Natomiast wśród wałbrzyskich bezrobotnych rozprowadzano bilety za złotówkę. Oprócz bardziej konwencjonalnych form, mających na celu zainteresowanie szerokiej rzeszy mieszkańców swoją działalnością, teatr realizuje przy okazji właściwie każdej premiery spektakularną akcję promocyjną w najważniejszych (najliczniej odwiedzanych) punktach miasta. Wspomniałam już o działaniach promocyjnych *Rewizora* czy *Lotu nad kukułczym gniazdem*. Warte odnotowania są

¹⁵⁷ Ibidem, s. 113.

¹⁵⁸ J. Biernacka: *Nie jestem...*, s. 24.

także te przygotowywane z okazji: *Piaskownicy*, czemu towarzyszyło sprzątanie piaskownic w dzielnicy Piaskowa Góra. Z pewnością budziła zainteresowanie mieszkańców promocja *Burzy*, kiedy to w różnych punktach miasta podrzucano teczki z napisem „Ścisłe tajne”. Działania te były na tyle intrygujące, że wielu mieszkańców, pragnąc zaspokoić rozbudzoną tymi akcjami ciekawość, przychodziło do teatru. Można powiedzieć, iż te niekiedy mocno prowokacyjne akcje, jak chociażby teczki w mieście, powodowały, że ludzie zabierali je i odnosili na policję, do Urzędu Miasta czy do teatru, spowodowały, że cel został osiągnięty, ludzie przyszli do teatru.

Od kilku sezonów w akcje promocyjne włącza się zaprzyjaźniona z teatrem grupa młodzieży, która organizuje happeningi, akcje uliczne, tematycznie związane z wydarzeniami realizowanymi w teatrze, pokazywane w różnych przestrzeniach miasta. Dużym zainteresowaniem cieszyła się też akcja promująca premierę *Balkonu*. Mieszkańcy chętnie „pożyczali” swoje balkony, na których teatr wywieszał intrygujące banery. Trzeba powiedzieć, że wałbrzyszanie przyzwyczaili się już do nietypowych akcji promocyjnych realizowanych pod auspicjami teatru. Działania te spowodowały, że nikt nie kwestionuje obecności i zasadności teatru w mieście, a sama scena zyskała nowych widzów.

Obok działalności repertuarowej teatr podejmuje próby — jak sam to określa — aktywizacji społecznej i kulturalnej lokalnej społeczności. Stąd cykl imprez okołoteatralnych zorientowanych na kształcenie świadomości kulturalnej widzów.

Mając na uwadze trudną sytuację wielu rodzin mieszkających w mieście, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego przy współpracy miasta podjął się realizacji projektu *Teatr Integracyjny*, wykorzystujący teatr jako płaszczyznę integracyjną i wsparcie podmiotów działających na rzecz rodzin oraz osób zagrożonych marginalizacją społeczną, a także wszelkimi uzależnieniami. W ramach projektu proponuje się wspólne uczestnictwo w spektaklach i spotkania w ramach Teatralnego Klubu Dyskusyjnego — jako formę integracji społecznej¹⁵⁹. „Teatralny Klub Dyskusyjny stwarza możliwość poznania opinii innych i artykułowania własnych, co powinno wzmacniać poczucie własnej wartości: »myślę i czuję podobnie jak inni«, stwarza możliwość wymiany poglądów, wzmacniając poczucie więzi społecznych. Tematy dyskusji w ramach Klubu stanowią nawiązanie do pakietu problemów, wynikających z obejrzanego spektaklu w odniesieniu do doświadczeń życiowych, obserwacji i wiedzy uczestników. Moderatorami dyskusji są przedstawiciele podmiotów działających na rzecz beneficjentów (np. terapeuta z klubu AA, nauczyciel, pedagog itp.) oraz przedstawiciele Teatru”¹⁶⁰.

¹⁵⁹ *Materiały sprawozdawcze Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu*. Wałbrzych 2006.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

Podejmowane próby zainteresowania mieszkańców sztuką teatralną, ukazania realnych możliwości włączenia się teatru w proces usprawniania egzystencji lokalnej społeczności, organizowanie działalności pozasceniczej zorientowanej na zainicjowanie i rozwój aktywności poszczególnych jednostek i grup społecznych, jest czytelnym potwierdzeniem nie tyle teoretyczno-artystycznego, ile praktycznego zaangażowania teatru w codzienne życie mieszkańców, szczególnie tych wymagających wsparcia i edukacji.

Rola, status i miejsce teatru w ocenie mieszkańców Wałbrzycha

W perspektywie historycznej, sięgając do kultury antycznej, idee państw (struktur) demokratycznych opierały się na istnieniu społeczeństw obywatelskich. Jakkolwiek koncepcje owego społeczeństwa ulegały na przestrzeni wieków pewnym przeobrażeniom, to nie zmieniło to faktu, iż nadal współcześni politycy oraz osoby odpowiedzialne za kształt i kondycję współczesnych społeczeństw reprezentują dążenia do stałego rozwoju społeczeństwa obywatelskiego. Zasadniczą kwestią wspomnianego konstruktu jest wypracowanie pełnej suwerenności oraz podmiotowości. „Społeczeństwo obywatelskie uchodzi za niemal standardowy wzorzec, klucz do osiągnięcia sukcesu politycznego, gospodarczego i społecznego w XXI wieku”¹⁶¹.

Funkcjonowanie społeczeństwa obywatelskiego w danej przestrzeni niesie ze sobą szereg pozytywnych skutków, daje bowiem szansę realizacji potrzeb oraz motywuje jednostkę do aktywności (działania), usprawniając tym samym byt własny i społeczny. „W potocznym języku i w użytecznej dla pedagogiki społecznej interpretacji pojęcie to oznacza taki system nowoczesnej organizacji społecznej, który sprzyja w najwyższym stopniu pomyślnej i satysfakcjonującej partycypacji społecznej. Dzięki utworzonym relacjom powstają warunki do przekształcenia biernych postaw obywatelskich w postawy czynne i zaangażowane”¹⁶².

Grażyna Skąpska, czyniąc rozważania w zakresie teorii społeczeństwa obywatelskiego, zauważa, że najbardziej reprezentatywną i zaangażowaną próbę jej rekonstrukcji podjął Jürgen Habermas. Pośród wielu uwarunkowań, procesów politycznych i ekonomicznych postuluje on „odbudowę więzi obywatelskich oraz sfery publicznej poprzez zmianę reguł funkcjonowania nowoczesnego państwa, podporządkowanie instytucji politycznych i prawa regułom racjonalności komunikacyjnej, polegającym na maksymalnym poszerzaniu możliwości partycypacji i społecznej komunikacji”¹⁶³. Zmiana reguł funkcjonowania nowoczesnego państwa powinna obejmo-

¹⁶¹ A. Radziewicz-Winnicki: *Pedagogika społeczna...*, s. 371.

¹⁶² Ibidem, s. 374.

¹⁶³ G. Skąpska: *Społeczeństwo obywatelskie*. W: *Encyklopedia socjologii. Suplement...*, s. 289.

wać znaczniejszy udział kultury i sztuki w codziennym życiu społeczności. Dostrzeżenie wartości i roli, jaką współczesna sztuka może odgrywać w perspektywie całego życia, umożliwienie jej pełniejszego włączenia się w kompensację i profilaktykę społeczną, uzupełniając działania innych instytucji, nabiera w dobie obecnej jakże ważnego znaczenia, uwzględniając znaczne grupy społeczne doświadczające marginalizacji.

Brak możliwości uczestniczenia na równych prawach w życiu społecznym dostrzegają nie tylko politycy i reprezentanci instytucji społecznych, którzy podejmują określone działania mające na celu minimalizację tego procesu. Zjawisko to znalazło się w polu zainteresowań i naukowych analiz reprezentantów nauk społecznych, podejmujących teoretyczne dyskusje, rozważania zorientowane na praktyczne rozwiązania. Tę kwestię podjęli również reprezentanci różnych dziedzin sztuki, w tym bodaj w najwyższym stopniu twórcy teatralni, przekonani o sprawczym (praktycznym) jej zastosowaniu w procesie rewitalizacji społecznej. Potwierdzają to działania reżysera Jana Klaty przeciwstawiającego się wykluczeniu z życia społecznego osób nieradzących sobie w obowiązującym systemie. Toteż wprowadza te osoby na scenę i pozwala im zaistnieć, mówić, być. Tu na scenie doświadczają tego, co nie jest im dane w ich środowisku, w którym żyją.

Wałbrzyskie środowisko, w którym potrzeba takiego działania jest niezaprzeczalna, stało się miejscem działalności — nieco odmiennej od innych — teatru, z którym związane podmioty twórcze, dostrzegając degradację społeczeństwa oraz brak zaangażowania i perspektyw, postanowiły je wzniecić za sprawą sztuki teatralnej, pokazując lokalnej społeczności, że sztuka nie jest poza jej zasięgiem, nie służy tylko wybranym, lecz że jej celem jest zainteresowanie społeczności jej ofertą umożliwiającą m.in. wypracowanie pożądaných postaw i zachowań.

Teatr im. Jerzego Szaniawskiego jest wpisany w przestrzeń miasta od ponad czterdziestu lat. To jednak nie zawsze przekłada się na zainteresowanie i partycypację społeczności w propozycjach teatralnych. Sytuację dość zróżnicowanego zainteresowania i uczestniczenia potwierdzają opinie badanych. Badana grupa młodzieży to osoby zainteresowane teatrem i zaangażowane w amatorską działalność teatralną, stąd ich systematyczne uczestnictwo w przedstawieniach. Teatr jest dla nich wartością. Przycho-
dzą tu, bo — jak twierdzą — mają taką potrzebę. Również dlatego, że:

Teatr jest doskonałym środkiem rozwoju emocjonalnego, pozwala widzieć więcej, głębiej i szerzej.

Uczeń szkoły średniej, wywiad 9

Daje możliwość doświadczenia czegoś niezwykłego, przeżycia i zastanowienia.

Reżyser teatralny, wywiad 7

Szukam wzorców, przeżycia wzbogacają mnie, pozwalają lepiej funkcjonować.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 13

Teatr sprawia, że mój umysł ma więcej tematów do przemyśleń.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 12

Pozyskiwanie widzów nie jest prostym zabiegiem, zwłaszcza w środowisku doświadczającym tak wielu problemów. Mimo to twórcy, dostrzegając społeczną moc sztuki dramatycznej, podejmują próby zainteresowania lokalnej społeczności tą formą. Teatr wałbrzyski w ostatnich latach zmienił się, repertuar tam grany to zupełnie inny repertuar, co spowodowało, że część dawnej widowni już nie przychodzi tak systematycznie lub wcale, natomiast zaistniała nowa publiczność, dla której obecna oferta jest interesująca:

Mamy sporą widownię, która pojawia się u nas cyklicznie, zmiana repertuaru spowodowała, że pojawili się nowi odbiorcy.

Reżyser teatralny, wywiad 7

Część dawnej widowni nie zaakceptowała nowego kierunku. Twórcy mają jednak nadzieję, że sukcesy teatru, będące jednocześnie promocją miasta, z czasem poszerzą krąg zainteresowanych.

Zmieniając linię repertuarową, znaleźliśmy się w sytuacji dużo gorszej od poprzedników. Żeby zadowolić mieszkańców, musielibyśmy mieć co miesiąc premierę, a my mamy 3–4 premiery w roku.

Kierownik literacki teatru, wywiad 4

Sukces medialny ma takie znaczenie, iż społeczeństwo miasta nie ma wątpliwości, że teatr jest i że jest dobry, skoro otrzymuje nagrody, ale niekoniecznie oznacza to, że trzeba to sprawdzić.

Pracownik organizacji widowni, wywiad 5

Brak powszechnego zainteresowania działalnością teatru można tłumaczyć brakiem potrzeby kontaktu ze sztuką, niedostateczną edukacją czy brakiem środków. Wśród badanych pojawiały się i takie opinie:

Sztuki teatralne są niejednokrotnie obrazami problemów społecznych, z którymi ludzie nie chcą się zmierzyć.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 15

Dotyczy to zwłaszcza osób, które doświadczyły podobnej sytuacji i nie chcą jej przeżywać po raz kolejny. Wśród mieszkańców pojawiają się również opinie:

że dany spektakl jest zły, niezrozumiały, zbyt brutalny lub moralizujący i dlatego nie chcą go oglądać.

Reżyser teatralny, wywiad 7

Badani wskazywali również na szersze zainteresowanie mieszkańców produktami kultury masowej — programami telewizyjnymi, niewymagającymi środków finansowych ani specjalnego wysiłku intelektualnego. Wiele osób, zdaniem badanych, uważa, że

teatr jest nudny i przestarzały.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 17

Poglądy te wskazują na zróżnicowane kategorie posiadanych habitusów, „regulujących” zainteresowania i aktywność jednostki w danym obszarze.

Teatr nie istnieje bez publiczności, ponieważ podstawową zasadą twórczości scenicznej jest wzajemna komunikacja — pomiędzy aktorem i widzem. W takiej sytuacji analizie poddane zostały konteksty włączenia dyskursu promującego teatr do dyskursu publicznego. Sposobem, który dominował w wypowiedziach, była odpowiednia promocja spektakli wśród mieszkańców, jak również edukacja przyczyniająca się do podniesienia wiedzy o kulturze. Akcentowano:

dobre spektakle w repertuarze, interesująca i intrygująca reklama, długotrwały proces edukacyjny, zróżnicowany repertuar oraz promocja biletów.

Reżyser teatralny, wywiad 7

Teatr wałbrzyski znany jest z intrygujących akcji promocyjnych. Trudno jednak precyzyjnie określić, w jakim zakresie konkretna akcja przyczyniła się do wzrostu zainteresowania i uczestnictwa w spektaklu. Można założyć, iż określone działania rozbudziły zainteresowania mieszkańców na tyle, iż zechcieli z owego zaproszenia skorzystać. Nie sposób nie zainteresować się tym, co się dzieje w teatrze, gdy w mieście rozrzucone są teczki zawierające spreparowane dane, a wszystko to dzieje się w czasie, gdy w rzeczywistości ówczesnych czasów to też był „czas teczek”. Ludzie zwracali znalezione teczki na policję, do teatru, do prokuratury.

Po tej akcji, składaliśmy, jako teatr, szczegółowe wyjaśnienia w prokuraturze, ale odzew w społeczeństwie był bardzo spontaniczny i taki był nasz zamysł.

Kierownik literacki teatru, wywiad 4

W mieście funkcjonuje kilka placówek kulturalnych, badani jednak miejsce teatru określają zdecydowanie jako wiodące:

Teatr jest najważniejszą instytucją kulturalną miasta.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 13

W naszym regionie teatr jest jedną z najbardziej widocznych instytucji. Jeżeli miałabym oprowadzać turystów po Wałbrzychu, na pewno nie ominęłabym teatru.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 15

Teatr jest najważniejszą formą przekazu, łączy w sobie wszystkie dziedziny sztuki, dlatego jest najciekawszy i najbardziej zrozumiały.

Były bezrobotny, aktor amator, wywiad 1

Teatr bezsprzecznie jest identyfikowalny w mieście, zwłaszcza sukcesy wałbrzyskiej sceny powodują wzrost dumy z miasta, a tym samym większą z nim identyfikację:

Ludzie potrzebują potwierdzenia znaczenia swojego miejsca, a teatr poprzez swoje sukcesy zapewnia to.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 16

Teatr stanowi kapitał społeczny, który powoli, ale coraz powszechniej jest odczytywany. Staje się symbolem przeobrażeń, sygnałem możliwości reprezentowanych przez lokalną społeczność, którą daje twórcy kierujący do mieszkańców dany projekt oraz społeczność, która odpowiada na to zaproszenie.

Rolę teatru w przestrzeni miasta potwierdzają badani:

Wałbrzych to miasto ze stygmatem proletariackim, prawie do końca lat sześćdziesiątych było to miasto wielonarodowe. Funkcjonujący przemysł wyznaczał rytm życia miasta, teatr był dodatkiem. Zmiany w teatrze zaistniały wraz z nastaniem nowej dyrekcji — D. Marosz i P. Kruszczyńskiego, co spowodowało, że Wałbrzych znany dotąd z biedaszybów, obecnie jest znany z działalności teatru. Problem polega na tym, że mieszkańcy nie potrafią docenić miasta ani samych siebie. Dlatego potrzeba działań edukacyjnych, które realizujemy poprzez spektakle i działania okołoteatralne. To ważne, bo teatr pobudza do refleksji i buduje przestrzeń do działania.

Pracownik organizacji widowni, wywiad 5

Teatr odnosi sukcesy, budzi kontrowersje, prowokuje, mówi się o nim publicznie, to powoduje, że w społeczeństwie wzrasta zainteresowanie nim.

Kierownik literacki teatru, wywiad 4

Teatr wałbrzyski jest faktem społecznym w środowisku, jego istnienie ma jednak sens, gdy wypełnia go publiczność. Wobec tego analizie poddano motyw uczestnictwa w kulturze teatralnej deklarowane przez bada-

nych. Publiczność wałbrzyskiej sceny tworzą ludzie zróżnicowani pokoleńowo, pod względem statusu społecznego, co powoduje, że chcą się spotkać w tym miejscu? W wypowiedziach badanych przeważały głosy wskazujące na chęć wypełnienia czasu wolnego oraz potrzebę kontaktu ze sztuką:

Część osób przychodzi, bo ma takie zainteresowania, chce się spotkać z innymi ludźmi, część przychodzi do teatru, bo tak wypada, trzeba się pokazać na kolejnej premierze.

Uczeń szkoły średniej, wywiad 14

Większość przychodzi do teatru z potrzeby doświadczania przeżyć emocjonalnych, społecznych i estetycznych, by zmierzyć się z problemami codzienności. Obecność innych ludzi bywa formą wsparcia.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 12

Wypowiedzi sugerują, że publiczność przychodzi do teatru z konkretnymi oczekiwaniami:

Ludzie w teatrze oczekują nadziei, podpowiedzi zmiany. Inne ukazanie problemu na scenie, to możliwość spojrzenia z dystansu. Wreszcie doświadczenie danej sytuacji w teatrze w przypadku, gdy w realnym życiu też tego doświadczyliśmy, jest potwierdzeniem, że nie jesteśmy osamotnieni, że podobnie jak bohaterowie możemy sobie z tą sytuacją poradzić.

Pracownik organizacji widowni, wywiad 5

Dokonujące się transformacje w przestrzeni całego kraju przyczyniły się również do zmiany zainteresowań twórców kultury, którzy chętniej sięgają po tematy społeczne, sytuacje problemowe, które są udziałem znaczącej części społeczeństwa. Pomysł ten zastosowano również w środowisku wałbrzyskim.

Badani uważają, że prezentowanie na scenie trudnych sytuacji jest uzasadnione, to jest część codziennego życia. Ponadto wskazują na rolę, jaką w tej prezentacji pełni teatr:

O sytuacjach problemowych często się nie mówi, próbując je ukryć, tylko że to nie rozwiązuje problemu. Mówienie otwarcie o tym co dobre, a co złe, prowokuje ludzi do myślenia, uwrażliwia na pewne zachowania. Przez teatr najlepiej dotrzeć do współczesnej publiczności.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 12

Sceniczne formy przekazu pozwalają uświadomić społeczeństwu obecność niepożądanych zjawisk, dają szansę na refleksję.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 13

Teatr jest sposobem na oswojenie świata, jego demoniczności. Poznanie i wiedza, dotycząca rzeczywistości, pozwala na reakcję, na działanie w kierunku dobra.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 16

Badani zauważają, że:

Patologia jest integralną częścią życia społecznego. Teatr musi być blisko społeczeństwa, żeby być istotnym jego elementem. Udział w spektaklu ukazującym problemy społeczne, prowokuje do dyskusji, a czasem do podjęcia zmian.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 17

Można zatem sądzić, iż zamysłem współczesnych twórców jest, poprzez różnorodne formy, nawiązanie kontaktu z publicznością oraz zaktywizowanie jej do działania, by treści płynące ze sceny znalazły pozytywne odzwierciedlenie w codzienności.

Sztuka teatralna ma wielką siłę, którą można i należy wykorzystać:

Sztuka dla widza jest formą katharsis, jeżeli zechce z niej skorzystać.

Pracownik organizacji widowni, wywiad 5

Sztuka jest odzwierciedleniem rzeczywistości, chociaż przetworzonym na potrzeby sceny. Poza aspektem groźby stanowi pewną analizę tych zjawisk, ich przyczyn, skutków, zagrożeń. Dzięki temu może stać się materiałem do przemyśleń, pomóc zrozumieć, a łatwiej walczyć się z czymś, co rozumiemy.

Reżyser teatralny, wywiad 7

Teatr, pokazując na scenie negatywne zjawiska społeczne:

które nie biorą się znikąd, są elementami życia.

Były bezrobotny, aktor amator, wywiad 1

informuje, że problemy te można minimalizować, że nie jesteśmy wobec nich bezsilni. Sztuka teatralna to zaproszenie do działania.

Zasadność podejmowania tematyki negatywnych zjawisk potwierdza również dyrektor teatru D. Marosz:

Zjawiska negatywne stanowią fragment rzeczywistości, nieuczciwe byłoby milczenie nt. niewygodnych tematów. Teatr (z definicji) przedstawia świat na zasadzie prawdopodobieństwa, nie może zatem odżegnywać się od istotnych uwarunkowań społecznych, które wpływają na odbiór sztuki. Dzieło sztuki – także teatralnej – zawsze (choć czasem bezwiednie) odbierane jest poprzez kontekst rzeczywistości, gdyż stanowi ona zasadniczą część bagażu doświadczeń odbiorcy. Zadaniem sztuki nie jest przecież wyłącznie „upiększanie” (w znaczeniu „ozdabianie”)

życia. Sztuka zawsze czerpała i czerpie z rzeczywistości, opisując ją, komentując i przetwarzając. [...] Teatr opisuje to, co widzi. I przede wszystkim — co widzą widzowie. To część naszego życia i nie można od niej uciec. [...] Odrzucając zjawiska negatywne, potwierdzamy ich istnienie. Poprzez wybór. Przywołując je — możemy zająć stanowisko.

Dyrektor teatru, wywiad 3

Ponadto twórcy teatralni:

żyją w społeczeństwie i są to problemy, z którymi albo sami się borykają, albo które widzą wokół siebie. [...] Nie można oderwać twórczości artystycznej od kontekstu społecznego. Problematyka się zmienia, dziś *Dziady* mówią o czymś innym niż sto lat temu, bo inny jest kontekst społeczny, ale ten kontekst jest nieunikniony. Tworząc wypowiedź artystyczną, odwołujemy się do własnych doświadczeń, ustalając kod wypowiedzi [...], która musi brać pod uwagę jego czytelność — a zatem nie ma nic zaskakującego w tym, że twórcy i odbiorcy odwołują się do swojej wiedzy o świecie, swojego bagażu doświadczeń, a na te składają się głównie problemy społeczne, coś co nas otacza, co (czy chcemy tego czy nie) jest nam bliskie... Naszym zdaniem dzisiejszy teatr dobry, to przyglądający się z pasją współczesnemu człowiekowi, szukający za pośrednictwem środków artystycznych źródeł jego niepokoju. Teatr, który nie chowa się za banalnymi tekstami, lecz wywołuje u widzów coś więcej niż uczucie chwilowej przyjemności [...].

Dyrektor teatru, wywiad 3

Działania wałbrzyskiego teatru zorientowane są na dotarcie do jak największego grona publiczności, mieszkańców miasta. To im, uwzględniając skomplikowaną sytuację wielu mieszkańców i środowiska, próbowano „zadedykować” konkretne spektakle bezpośrednio lub pośrednio nawiązujące do rzeczywistości lub nieodległej przeszłości miasta.

Pomysł był taki. Przyglądaliśmy się temu miastu i zjawiskom, które tu zachodzą, i uznaliśmy, że warto są pokazania. Że jest to swego rodzaju hołd dla tego, co miasto utraciło, ale też różga, która wskazuje — nie czekajcie na królową, tylko bierzcie się do roboty. Temat był świeży — biedaszyby. Spektakl był odebrany różnie. Dla nas twórców był piękną metaforą, dla tych ludzi było to dotkliwe, oni się obrazili na ten spektakl — czy dlatego, że był prawdziwy, czy nie dość prawdziwy, ja myślałam, że był zbyt prawdziwy. Na ostatnim przedstawieniu barbórkowym doszło do konfrontacji pomiędzy górnikami z biedaszybów i tymi, którzy odeszli z kopalń w pełni chwały. Jedni w dresach, drudzy w galowych mundurach. Spektakl uderzył w czułe punkty. A my uważaliśmy, że warto napisać o tym mieście. Do tego, co dzieje się w mieście, nawiązywał na pewno *Rewizor*, który odtworzył czas gierkowskiego

dobrobytu. Koncentrowaliśmy się na problemach społecznych, które da się zauważyć i zasygnalizować.

Kierownik literacki teatru, wywiad 4

Przykład tego spektaklu wskazuje, że identyfikacja może przybierać różne wymiary — zarówno pozytywne, jak i negatywne. Przedstawienie może bulwersować, powodować gniew, ale może też motywować do refleksji wobec własnego życia. Każdy rodzaj emocji jest pożądany, bo każdy prowokuje do myślenia, a to już początek aktywności.

Trudno zakładać jednorodność odczuć, niewątpliwie jednak w kontakcie widza z spektaklem zawsze zachodzi pewna reakcja wskazująca na istniejące oddziaływanie sztuki teatralnej na publiczność. Potrzebę kontaktu mieszkańców ze sztuką dostrzegają badani:

To ważne, by człowiek na co dzień miał kontakt z sztuką na dobrym poziomie, a taki reprezentuje nasz teatr. Poza tym realizuje spektakle obejmujące tematykę związaną z miastem, z jego mieszkańcami, to bardzo wartościowe dla wałbrzyszan.

Pracownik administracji teatru, wywiad 6

O naturalnych społecznych konotacjach teatru świadczy nie tylko tematyka realizowana w formie spektakli, ale również miejsce, gdzie sztuka jest prezentowana. Współcześnie realizacja spektakli w przestrzeniach pozateatralnych jest próbą zbliżenia teatru do lokalnej społeczności lub metodą wzbogacenia inscenizacji, na co zwracali uwagę badani:

Takie przedstawienia sprawiają, że widzowie bardziej utożsamiają się z bohaterami, a przedstawienie staje się częścią ich codzienności. Uczestnicząc w takiej formule, czują się bardziej współtwórcami niż biernymi widzami.

Uczeń szkoły średniej, wywiad 14

Przestrzeń, w której realizowany jest spektakl, może mieć znaczenie symboliczne dla mieszkańców. Jest czymś więcej niż miejscem wspólnego zamieszkania i realizowania indywidualnych i społecznych potrzeb.

Przestrzeń powoduje aktywne uczestnictwo w spektaklu.

Były bezrobotny, aktor amator, wywiad 2

Przychodzenie teatru do widza powoduje przybliżenie sztuki zwykłemu człowiekowi. Takie działania aktywizują zapomniane przestrzenie — ruiny, fabryki. Może nie zawsze ma to sens artystyczny, ale społeczny tak, prowokuje do aktywności.

Reżyser teatralny, wywiad 7

Teatr wałbrzyski w niewielkim stopniu realizuje projekty teatralne poza budynkiem, wynika to z kilku powodów: logistycznych, finansowych, ale też z faktu, że dyrekcja pragnie, aby ludzie przychodzili do teatru, do konkretnego budynku, który jest symbolem sztuki.

W mieście próbowaliśmy zaaranżować scenę na Ludowej — Kaplica Ewangelicka — na spektakl *Trzy siostry*. Goście z zewnątrz uważali, że to dobry pomysł, mieszkańcy niekoniecznie — chcą przychodzić do teatru.

Kierownik literacki teatru, wywiad 4

Jakkolwiek zróżnicowany jest zakres partycypacji mieszkańców w działania teatralne, to w przypadku działalności wałbrzyskiego teatru możemy wyodrębnić zarówno akceptację, integrację, jak i aktywny udział mieszkańców. Zamyśłem twórców jest uaktywnienie publiczności w możliwie jak najwyższym stopniu. Stąd akcje reklamowe, spektakle tematyczne dotyczące środowiska oraz działania okołoteatralne.

W opinii badanych, sztuka teatralna zawsze jest inspiracją, czynnikiem aktywizującym do refleksji, działania.

Dobry spektakl uaktywnia przemyslenia, „zmusza” do oceny, wyboru, w konsekwencji może prowadzić do zmiany postanowień, zachowania, podjęcia działań.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 13

Z pewnością sztuka prowokuje refleksje, zmusza do myślenia. Czasem owocuje to aktywizacją, chęcią wprowadzenia zmian.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 16

Wśród wypowiedzi odnajdujemy refleksje osobiste:

Spektakl powoduje, że zaczynam myśleć i zagłębam się we własną rzeczywistość, by zrozumieć siebie i własną egzystencję.

Były bezrobotny, aktor amator, wywiad 2

Badani potwierdzili możliwości teatru/sztuki teatralnej w aktywizowaniu lokalnej społeczności, które może dokonywać się poprzez:

prezentowanie wzorców pozytywnych (godnych naśladowania) i negatywnych (będących przestrogą). Poprzez poruszanie tematyki powiązanej z problemami społeczności lokalnej wraz z odniesieniem do uniwersalności pewnych postaw czy sytuacji. Na poziomie edukacyjnym — poprzez działania okołoteatralne poszerzające horyzonty myślowe, rozwijające wyobraźnię. Pomagające zrozumieć świat i drugiego człowieka. Takie zajęcia jak warsztaty, spotkania, wykłady stano-

wią również możliwość aktywnego spędzania czasu, alternatywę wobec nudy, która często bywa przyczyną działań przestępczych, apatii i depresji.

Reżyser teatralny, wywiad 7

Działania teatru przybierają różne formy, aby zainteresować publiczność w takim stopniu, by podjęła własną aktywność zorientowaną na siebie i swoje środowisko.

To są spektakle, działania okołoteatralne, spotkania, edukacja. Celem jest wzbudzenie w mieszkańcach sympatii do miasta, budowanie tożsamości i identyfikacji. Dziennikarze ukazują miejsca zapomniane, brzydkie, środowiska zamieszkane przez najbiedniejsze grupy społeczne. A my próbujemy pokazać miasto z innej perspektywy, pokazać, że stać je na wiele, że odnosi sukcesy również za sprawą teatru, że jego siła tkwi w mieszkańcach. Wszystko po to, by ludzie nie wyjeżdżali z miasta. Świadomie chcemy wpływać na wałbrzyszan, co jakiś czas propagujemy hasło np. więcej zobaczysz w teatrze — Wałbrzych ma twarz. Chcemy przekonać mieszkańców, że miasto warte jest ich wysiłku. Nawet jeżeli nie ma masowego odzewu, to rośnie grupa ludzi, którzy odmiennie zaczynają postrzegać swoje miasto.

Pracownik organizacji widowni, wywiad 5

Sztuka teatralna może być czynnikiem aktywizującym, nawet jeżeli nie jest to nadrzędne zadanie teatru, zauważa dyrektor D. Marosz:

Szczególnie, że funkcję aktywizującą pełnią na ogół projekty parateatralne, czyli te, które nie stanowią zasadniczej części repertuaru. Aktywizacja społeczności lokalnej może mieć miejsce w przypadku: świadomych działań towarzyszących spektaklom, np. dyskusje po spektaklu; jako forma protestu przeciwko propozycji teatru [...] formie lub treści; efekt reakcji na działania, [treści zaprezentowane na scenie — T.W.]; lub jako zaspokojenie potrzeby świadomego uczestnictwa w kulturze.

Dyrektor teatru, wywiad 3

Nie każdy spektakl w równej mierze ma wartość implikującą do wzbudzenia aktywności, funkcję takiego narzędzia w teatrze pełnią zasadniczo spektakle społeczno-polityczne, odnoszące się niezwykle mocno do konkretnej rzeczywistości, akcentując pewne kwestie, zjawiska, postawy.

Przedstawienie może stać się ważnym wydarzeniem kulturalnym, w pewien sposób jednoczącym mieszkańców. O tym wydarzeniu się mówi, ono może zainicjować pewne rozwiązania, podjęcie decyzji istotnych dla miasta.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 13

Ponadto sztuka teatralna:

może w dużym zakresie, adaptując przestrzeń miasta do swoich celów, wchłonać to miasto wraz z jego mieszkańcami, tworząc szansę na pełną symbiozę...

Pracownik administracji teatru, wywiad 6

Życie miasta i jego mieszkańców może się zmieniać pod wpływem teatru, jak można wnioskować z wypowiedzi badanych:

Teatr może pełnić funkcje edukacyjne, aktywizujące, resocjalizujące, rozwijając zainteresowania. Poza tym teatr dziś coraz częściej anektuje przestrzeń nieteatralne — ulice, ruiny, mieszkania. Tym sposobem przybliża się do codziennego życia, „wychodzi do widza”. Często stosuje się w trakcie pracy nad spektaklem różnego rodzaju badania — spotkania z ludźmi, którzy mogą stanowić inspirację dla postaci, sytuacji budowanych w przedstawieniu. Doświadczenia wałbrzyskie pokazują, że wszelkiego rodzaju pozateatralne spotkania z ludźmi pomagają zainteresować ich teatrem, często sztuką w ogóle. Pobudzona w ten sposób duma z lokalnej instytucji kulturalnej, jaką jest teatr, sprzyja działaniom prospołecznym, zachęca do odpowiedzialności za miejsce, w którym się żyje.

Reżyser teatralny, wywiad 7

Przywołana kwestia dowodzi wzajemnej symbiozy, zależności pomiędzy sztuką i lokalną społecznością. Szczególnego znaczenia teatr nabiera w sytuacji labilności emocjonalnej, identyfikacyjnej i tożsamościowej.

Teatr może odgrywać pewną rolę w życiu społeczności lokalnych, jako miejsce wymiany myśli, jako niwelator poczucia społecznego prowincjonalizmu, zwłaszcza w przypadku gdy teatr ulokowany jest z dala od wielkomiejskich centrów...

Dyrektor teatru, wywiad 3

Dostrzeżenie szeroko rozumianych przemian, spowodowanych działalnością Teatru im. Jerzego Szaniawskiego, w przestrzeni miasta jest jak najbardziej możliwe. Dotyczy to przypadków indywidualnych, ale także zmian w przestrzeni miasta, co potwierdzają wypowiedzi badanych:

Chodzę do teatru, bo zmusza mnie do myślenia. Sztuka teatralna może zmienić sposób widzenia świata, dostrzegania wartości i postrzegania innych ludzi. Swego czasu ogromne wrażenie wywarł na mnie spektakl *Balkon*, to zmieniło moje dotychczasowe spojrzenie na niektóre problemy społeczne.

Uczeń szkoły średniej, wywiad 14

Badani zauważają, że teatr:

uczy dokonywania wyboru pomiędzy dobrem i złem, pozwala poznać siebie. Po spektaklu *Trzy siostry* zrozumiałam swoją osobowość, swoje niektóre zachowania.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 16

Ukazywanie pewnych wydarzeń, problemów prowokuje do zastanowienia, z czasem do przemiany. Zawsze coś wnosi w nasze indywidualne życie.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 17

Czasami wręcz mówią o bezpośrednim przełożeniu sztuki na codzienność:

jeżeli sztuka wywiera odpowiednie wrażenie na widzu, dociera do jego wnętrza, pozwala to na zaakceptowanie i przyjęcie pozytywnych wzorów i postaw do własnego życia. W moim przypadku, niezwykle silne wrażenie wywarła na mnie *Iwona, księżniczka Burgunda*, uwrażliwiła mnie na niesprawiedliwość i krzywdę innych ludzi. Pokazała, jak bardzo złe jest bezgraniczne podporządkowanie się złym zasadom. Sztuka teatralna może w istotnym stopniu spowodować przeobrażenia w naszym codziennym życiu.

Uczeń szkoły średniej, wywiad 9

Obok wypowiedzi jednoznacznie wskazujących bezpośrednio oddziaływanie sztuki, jej inspirującą rolę, pojawiają się nieliczne głosy prezentujące określoną zachowawczość w tej kwestii:

Twórcy mają nadzieję, że uda im się wywołać u widzów refleksje. Trudno jednak wskazać bezpośredni związek pomiędzy prezentacją sztuki a postawą jednostki, ale nie można zaprzeczyć, że w pewnym zakresie taki wpływ nie jest możliwy.

Kierownik literacki teatru, wywiad 4

Nie sposób jednak takiego oddziaływania przecenić, ani przewidzieć. Spektakl może być silnym impulsem do poważnych lub drobnych zmian w życiu, podobnie jak każdy inny bodziec. [...] [Teatr — T.W.] może proponować jakieś rozwiązania, prezentować jakieś postawy czy wartości, ale „rząd dusz” nie jest mu przynależny bardziej niż innym rodzajom sztuki [...]. Może oczywiście podejmować próby „naprawiania świata”, ale nie ma żadnej gwarancji, że będą one udane. [...] W końcu na ludzkie decyzje wpływają najróżniejsze czynniki...

Dyrektor teatru, wywiad 3

W kontekście określenia wpływu teatru na aktywizację jednostki, motywowanie jej do podejmowania zmian, trudno uzyskać jednoznaczne

stanowisko. Zwłaszcza, iż pewnych aspektów owego oddziaływania nie da się jednoznacznie zweryfikować i wskazać, że dana zmiana zaistniała pod wpływem doświadczeń przeżytych w teatrze. Można wskazać konkretne przykłady, które ilustrują zależność zaistniałych przemian od partycypacji w sztuce teatralnej, nie tylko w roli biernego widza, ale także w roli statysty. Takich przykładów dostarcza wałbrzyski teatr, zatrudniający bezdomnych i bezrobotnych, powierzając im role statystów. Osoby te za swoją pracę otrzymują wynagrodzenie. Ale najważniejsze to stworzenie tym ludziom – choć na chwilę – szansy na zmianę własnego życia, sposobu myślenia. Zwrócenie uwagi na osoby funkcjonujące poza centrum miasta. Tak jak w przypadku Legnicy i Nowej Huty instytucją, która zainteresowała się tą grupą ludzi – nie zawsze poddających się programom socjalnym – był teatr. Wykorzystując swój potencjał, stara się realizować takie działania, które choć w niewielkim stopniu bezpośrednio pomogą osobom znajdującym się w sytuacji trudnej.

„Współpraca ze statystami wywodzącymi się spośród grup wykluczonych, nie jest tylko reżyserskim chwytem. Po premierze ...córkę *Fizdejki* jeden ze statystów, 48-letni Dariusz Iwaniak, przeczytał ze sceny wiersz dedykowany Klacie. Iwaniak spędził trzy lata w noclegowni, dopiero podczas prób dostał mieszkanie socjalne. Napisał częstochowskimi rymami o szansie, jaką dzięki teatrowi dostali on i kilkunastu innych. Swoją wiersz zakończył słowami: »My jesteśmy ludzie chorzy, sami sobie doktorzy«. Tego wieczoru rzeczywistość leczyła się w teatrze”¹⁶⁴.

Przytoczone słowa potwierdził również w bezpośredniej rozmowie:

Teatr dał mi drugą szansę w życiu. Mam średnie wykształcenie, kiedyś pracowałem, ale po zmianach straciłem pracę, rodzinę, potem mieszkanie. Sytuacja w mieście była bardzo zła, nie było pracy, nie miałem pomysłu, co dalej. W końcu stałem się jednym z wielu bezdomnych w mieście. Do teatru trafiłem trochę przez przypadek, ale po rozmowie z reżyserem, okazało się, że się nadaję i otrzymałem rolę statysty. Początkowo cieszyły mnie przede wszystkim pieniądze otrzymane za statystowanie, ale z czasem, a statystowałem w kilku spektaklach, zaczęło mi się tu podobać. Spotykałem życzliwe osoby, które nie traktowały mnie jak kogoś gorszego, tylko tak jak innych. Zżyliśmy się [statysty – T.W.] z aktorami i reżyserami. To miło być szanowanym i czuć się potrzebnym. Ta praca w teatrze pozwoliła mi zmienić swoje życie, pracuję, otrzymałem mieszkanie, wszystko nabiera sensu. Statystowałem w teatrze i w filmie. Do teatru przychodzę raz w miesiącu, czasem częściej i zachęcam innych, będących w takiej sytuacji jak ja kiedyś, żeby tu przyszli, spróbowali, może też im się uda.

Były bezrobotny, aktor amator, wywiad 1

¹⁶⁴ R. Pawłowski: *Głosujcie na Klatę...*, s. 33.

Jedna z osób statystująca w spektaklach teatralnych prowadzi ożywioną działalność edukacyjną, rozrywkową i społeczną dla osób starszych. Zainteresowanie starszych ludzi tego typu działalnością ma istotny walor, ludzie ci nie czują się samotni, realizują swoje marzenia, spotykają się z innymi. Spośród tych osób rekrutują się statyści teatralni.

Każda forma zachęcania ludzi do korzystania z dóbr kultury, jej percepcji, a jeszcze bardziej, gdy to spotkanie nabiera aktywnego udziału, jest niezwykle pożądana. I chociaż angażowanie statystów w teatrze wałbrzyskim ma raczej okazjonalny i marginalny zakres, to — jak zauważa dyrektor teatru —

w gruncie rzeczy warto, [...] istnieją projekty teatralne o charakterze „społecznościowym”, które zakładają aktywizację określonej grupy społecznej poprzez zaangażowanie jej przedstawicieli w przygotowanie spektaklu. [...] W przypadku teatru wałbrzyskiego „rekordowym” osiągnięciem na tym polu było zaangażowanie 16 statystów do jednego spektaklu ...*córka Fizdejki*, S.I. Witkiewicza w reżyserii Jana Klaty.

Dyrektor teatru, wywiad 3

Pozytywne aspekty angażowania do spektakli osób spoza teatru dostrzega wielu badanych:

bezpośredni kontakt ze środowiskiem twórców sztuki z pewnością człowieka wzbogaca. To doskonała forma promocji sztuki/teatru. Ludzie czują się potrzebni, dowartościowani. „Rozszerzenie” działalności teatru na społeczność lokalną buduje poczucie integracji teatru ze społeczeństwem.

Uczennica szkoły średniej, wywiad 12

Szczególną wartość mają słowa osób w przeszłości doświadczających marginalizacji:

Przychodziłem tu dla pieniędzy, które zarabiam, z czasem, gdy poznałem kolejne osoby, motywacją było spotkanie z ludźmi reprezentującymi inny świat, artystami, którzy okazali się być miłymi, szanującymi człowieka ludźmi. Poczułem się kimś wartościowym, potrzebnym. Teatr zmienił moje życie.

Były bezrobotny, aktor amator, wywiad 2

W spektaklach odnajduję siebie, życie, to co mnie otacza. Tu doświadczyłem szacunku i zrozumiałem, że można coś w sobie zmienić. Przez lata żyłem bez celu, przyjscie do teatru było początkiem zmian. Nigdy nie myślałem, że ludzie będą oglądać mnie na scenie w teatrze, jeżeli to było możliwe, to wszystko jest możliwe.

Były bezrobotny, aktor amator, wywiad 1

Umiejętność dotarcia teatru do ludzi bez pomysłu i bez perspektyw jest wielkim sukcesem, ukazującym, że sztuka jest (może być) czynnikiem integrującym lokalną społeczność, modelującym postawy, przeobrażającym rzeczywistość, ośrodkiem twórczości animującym do podjęcia własnej aktywności.

Zakończenie

Realizacja indywidualnego scenariusza życiowego poszczególnych jednostek uzależniona jest (zawsze była) od konfiguracji szeregu sytuacji, czynników, postaw, wartości, czasu historycznego, warunków ekonomicznych, społecznych, geograficznych i innych aspektów budujących przestrzeń codziennego życia. Jednak nawet przy założeniu, że wspomniane aspekty tworzą pozytywne realia, istnieje wielkie prawdopodobieństwo, że spełnianie indywidualnych życiorysów, ich efekty, będą odmienne. Dzieje się tak wskutek zróżnicowanego poziomu i zakresu aspiracji, potrzeb oraz zaangażowania, czynnej partycypacji poszczególnych osób w kreowaniu swojego życia¹.

Realia współczesności — zarówno w wymiarze globalnym, jak i rodzimym ukazują, jak urzeczywistnia się teza Ulricha Becka o społeczeństwie ryzyka. Owo stwierdzenie nie ma już dzisiaj znamion prognozy społecznej, życie codzienne różnych środowisk jest jego niemal pełną egzemplifikacją.

Uwzględniając znaczenie lokalnych środowisk, próbowano przedstawić możliwości partycypacji sztuki teatralnej w przestrzeni wybranych środowisk oraz przykłady współuczestniczenia lokalnej społeczności w projektach teatralnych. W perspektywie Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha przedstawiono funkcjonujące tam, a więc możliwe, współdziałanie sztuki i społeczności nie tyle w aspekcie artystycznym, ile zdecydowanie społecznym. M. Golka zauważa, że: „nader trudno ukazać wzajemne przenikanie się sztuki i życia społecznego, a jeszcze trudniej dowieść ich jednorodności;

¹ Zob. A. Miszańska: *Wizje ładu społecznego w społeczeństwie postmonocentrycznym*. „Kultura i Społeczeństwo” 1993, nr 3; E. Matynia: *Demokracja performatywna*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008.

tego, że dzieło jest zarzewiem stosunków, ról i czynności społecznych, jak też ich owocem”². Jakkolwiek dostrzegalibyśmy wspomnianą trudność, nie można mówić o niemożliwości takich wzajemnych reakcji, tym bardziej że przywołane miasta wskazują na istnienie owej zależności.

W niniejszej książce starałam się opisać i przedstawić możliwości praktycznego zastosowania (wykorzystania) działalności artystyczno-społecznej teatrów funkcjonujących w przestrzeni wybranych miast Polski: Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha. Wybór poszczególnych środowisk był w pełni świadomy i wynikał, po pierwsze, z sytuacji ekonomiczno-społecznej lokalnej społeczności, po wtóre — z zaangażowana poszczególnych teatrów w proces rewitalizacji społecznej tych środowisk.

Każde ze wspomnianych miast, poza zakresem wielości problemów społecznych stanowiących wspólny mianownik, posiada pewne cechy różnicujące. Podobnie jest w przypadku poszczególnych teatrów, jakkolwiek każdy z nich w swojej działalności nawiązuje do realiów swojego miasta, czyniąc je niejednokrotnie podmiotem swoich zainteresowań artystycznych, to jednak formy owych działań są zróżnicowane.

Każdy z teatrów działających w poszczególnych miastach jest wiodącą instytucją kulturalną. Ma swoją specyfikę, ale każdy też pragnie aktywnie i praktycznie zaistnieć poprzez swoje projekty w przestrzeni środowisk. Znamienne jest, iż wielu twórców teatralnych — w tym reprezentanci omawianych teatrów — dostrzega możliwości włączenia się sztuki teatralnej w proces usprawniania społecznego życia, stając się narzędziem kompensacji i profilaktyki, a już w mniejszym stopniu dostrzegają — jak się wydaje — owe możliwości pedagogizy.

Na przykładzie Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha zaprezentowano konkretne działania, projekty realizowane przez poszczególne teatry. Były to zarówno realizacje w budynku teatru, jak i projekty w przestrzeni miasta. W efekcie w wielu przypadkach obiekty do tej pory marginalizowane uzyskały niejako nową, zredefiniowaną tożsamość związaną z utożsamianym z przestrzenią sztuki statusem. Wszystkie działania były zorientowane na pozyskanie szerokiej publiczności w celu zainteresowania ich sztuką teatralną, przyjmującą postać „narzędzia” skutecznie przyczyniającego się do poprawy i zmiany w życiu indywidualnym oraz społecznym. Twórcy realizowanych w środowiskach projektów teatralnych mają świadomość, iż najlepszą formą dotarcia do społeczeństwa (publiczności) jest ich uaktywnienie. Przykłady poszczególnych miast ukazują metody i formy — promocje, akcje specjalne — prowokowania ludzi do podjęcia własnej aktywności, skutkującej określoną formą partycypacji w realizowanych projektach

² M. Gołka: *Socjologia sztuki*. Warszawa: Centrum Doradztwa i Informacji Difin, 2008, s. 18.

teatralnych. W pracy zaprezentowano wybrane przykłady zaangażowania lokalnej społeczności wyrażające się w współtworzeniu — pisaniu, opowiadaniu, gromadzeniu rekwizytów — scenariuszy spektakli opowiadających losy mieszkańców, w praktycznym organizowaniu przestrzeni — scenografii zarówno w teatrze, jak i miejscach pozateatralnych, oraz praktycznym uczestnictwie w spektaklach, w konkretnych rolach czy też w roli statystów.

Na podstawie analiz materiałów źródłowych, obserwacji, wypowiedzi reprezentantów poszczególnych miast oraz wypowiedzi ekspertów — pracowników teatru, czy przedstawicieli nauki, starano się ukazać praktyczne zmiany, jakie są udziałem tych środowisk od czasu zaangażowania sztuki teatralnej w proces rewitalizacji społecznej.

Działania realizowane przez teatry można by odnieść do koncepcji rzeźby społecznej Josepha Beuysa, którą on nazywa niekiedy architekturą społeczną lub plastyką społeczną. Otóż w myśl tej koncepcji, kształtowaniu można poddać — obok powszechnie używanych przez rzeźbiarzy materiałów jak drewno czy kamień — rzeczywistość zarówno zewnętrzną, jak i wewnętrzną człowieka, wyprowadzając ją z chaosu poprzez formowanie do ładu. Każda jednostka poprzez własną kreatywność jest powołana do formowania otaczającej ją rzeczywistości³. Rzeźba społeczna jest dla J. Beuysa tym, „w jaki sposób kształtujemy i modelujemy świat, w którym żyjemy”⁴. Przekształcanie świata to codzienne czynności wykonywane odpowiedzialnie i z zaangażowaniem. Jego teza, że „każdy człowiek jest artystą», nie jest jednoznacznie odczytywana, dla niego zawsze jednak nawiązywać będzie do działań społecznych. »Ustrój społeczny formować jak rzeźbę — oto moje i sztuki zadanie. Jeśli tylko człowiek pozna siebie jako istotę stanowiącą o sobie, jest on także w stanie formować treść świata«⁵.

Podejmowane działania — w każdym mieście — realizowane są w perspektywie obowiązujących polityczno-społecznych dyskursów, czyli w całokształcie przekazów, komunikacji obecnych w codziennym życiu.

W każdym z badanych środowisk działania teatru angażują się w całokształt zabiegów realizowanych w celu usprawnienia warunków życia lokalnych społeczności. Jak wykazano w opracowaniu, mimo że w ogólnym zarysie działania te można postrzegać jednorodnie, to bliższa analiza wskazuje, że działania te są zróżnicowane nie tylko w sferze treści (potrzeby środowiska), ale także formy.

³ Zob. J. Kaczmarek: *Joseph Beuys: od koncepcji artystycznej do teorii społecznej*. „Kultura i Społeczeństwo” 1995, nr 1, s. 66.

⁴ J. Beuys: *Teksty, komentarze, wywiady*. Wybór, oprac., wstęp J. Jedliński. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Ruchu i Centrum Sztuki Współczesnej, 1990, s. 18.

⁵ Za: J. Kaczmarek: *Joseph Beuys...*, s. 67.

W środowisku Legnicy, uwzględniając konsekwencje historycznych doświadczeń, zróżnicowanie wielokulturowe, decyzje polityczne ostatnich dekad oraz zakres ubóstwa ekonomicznego i społecznego, inicjatywy twórców sztuki teatralnej są zorientowane na praktyczne włączenie się do struktur społecznych i podjęcie dialogu mającego wspomóc realizację procesu społecznej rewitalizacji. Wykorzystując potencjał kulturowy, społeczny i indywidualny reprezentowany przez poszczególne sztuki teatralne oraz twórców, postanowiono poprzez realizację określonych projektów w przestrzeni miasta zainteresować mieszkańców teatrem, a nade wszystko miastem — jego historią i teraźniejszością. Stąd propozycje *Ballady o Zakaczeniu*, *Made in Poland* czy *Łemko*, będących odzwierciedleniem przeszłości i teraźniejszości miasta. Pragnąc osiągnąć określone cele — wzmocnienie identyfikacji ze środowiskiem, rozwój tolerancji wobec odmienności, budowanie płaszczyzny porozumienia społecznego, rozbudzenie, uaktywnienie potencjału ludzkiego (sił społecznych), wzmocnienie wiary w indywidualne możliwości — zaproszono poszczególne środowiska do współtworzenia realizowanych projektów. Pragnąc ukazać mieszkańcom teatr jako instytucję w pełni społeczną, funkcjonującą dla społeczeństwa, swoje projekty wprowadzono w przestrzeń pozateatralną, w środowiska opuszczone, zmarginalizowane. Niecodzienne formy pracy oraz świadoma chęć uczestniczenia w „przebudowie” społecznej rzeczywistości spowodowała w krótkim czasie realne zmiany w przestrzeniach miasta, a także w świadomości jego mieszkańców, którzy w innej perspektywie widzą swoje miasto oraz swoje możliwości. Teatr osiągnął to, czego przez lata nie udało się osiągnąć strukturalom lokalnej, samorządowej administracji. Aktywność sceny legnickiej, orientacja na lokalne problemy, zainteresowanie ludźmi opuszczonymi, zapomnianymi, spowodowała, że mieszkańcy uwierzyli w siebie, w możliwości przebudowy własnego życia. Teatr dał nadzieję i konkretne wskazania do zmian, które społeczeństwo zaakceptowało.

W innej perspektywie historycznej realizowane są działania Teatru Łaźnia Nowa w Nowej Hucie. Powstałe ponad pół wieku temu miasto, zlokalizowane wokół jednego z największych zakładów przemysłowych — ówczesnego okresu — w kraju, stało się miejscem pracy i codziennego życia dla tysięcy ludzi przybywających z różnych środowisk. Historię miasta wyznaczają zasadniczo dwa okresy: lata świetności huty, zabezpieczenia miejsc pracy oraz środków do życia jego mieszkańcom, oraz drugi okres związany z restrukturyzacją przemysłu, masowym bezrobociem i postępującym ubóstwem społeczeństwa. Przez lata w środowisku narastało poczucie zapomnienia, marazmu i braku bezpieczeństwa oraz perspektyw. To z kolei kreowało negatywne postawy społeczne wyrażające się również w zjawiskach patologicznych. Powolne zmiany zaczęły się rysować w początkach lat dziewięćdziesiątych, chociaż w świadomości wielu mieszkańców

trudno dostrzec radykalne zmiany. W tej peryferyjnej przestrzeni kilka lat temu zaistniał teatr, dla dyrekcji którego głównym celem było włączenie się w proces rewitalizacji społecznej tej przestrzeni. Dostrzegając niepokojące zjawiska społeczne, powszechne zniechęcenie i brak motywacji do podejmowania jakichkolwiek form aktywności umożliwiających zaistnienie przemian w aspekcie indywidualnym i zbiorowym, twórcy teatralni podjęli próbę zaktywizowania mieszkańców, włączenia ich do systematycznych wspólnych działań artystyczno-społecznych. Działania te przyjęły formy spotkań, rozmów, dyskusji wokół tematów dotyczących mieszkańców, wspólnego tworzenia scenariuszy, aktywizowania mieszkańców do współtworzenia scenografii i wystaw prezentujących przedmioty, ilustrujących minione wydarzenia, w których sami uczestniczyli. Mieszkańcy, korzystając z zaproszenia dyrektora teatru, brali udział — jako aktorzy i statyści — w przygotowywanych projektach zarówno w teatrze, jak i w przestrzeni miasta. Każdy ze spektakli: *Mieszkam tu*, *Cukier w normie* czy *Edyp — tragedia nowohucka*, jest ilustracją życia mieszkańców, każdy realizowany był przy ich współudziale.

W krótkim czasie mieszkańcy uwierzyli, że inicjatywy płynące ze strony teatru są kierowane do i dla nich. Zainteresowanie codziennym życiem mieszkańców, otwarcie na ich propozycje, stworzenie możliwości zmian, życzliwość całego zespołu spowodowało, że teatr nie jest już postrzegany jako kolejna instytucja wypełniająca przestrzeń miasta, ale jako ich własny teatr — miejsce przyjazne.

Bezpośrednie komunikaty płynące do lokalnej społeczności, różnorodność ofert artystycznych, społecznych i edukacyjnych inicjowanych przez teatr, i realizowanych z aktywnym udziałem społeczeństwa spowodowały widoczne zmiany w środowisku. Mieszkańcy bardziej utożsamiają się ze swoim miastem, dostrzegają możliwości rozwoju, postrzegają je jako przestrzeń realizacji swoich potrzeb. Również w aspekcie indywidualnym zmienia się świadomość jednostek, dostrzegających swój potencjał, możliwości oraz swoją wartość. Teatr w istotnym stopniu przyczynił się do integracji środowiska, podejmowania wspólnych inicjatyw lokalnych, stał się czynnikiem regulującym relacje społeczne. Dostrzeżenie przez innych spowodowało, że mieszkańcy czują się akceptowani i potrzebni. Zaproszenie teatru do wspólnych działań zaktywizowało mieszkańców, wywołało chęć wprowadzania zmian w swojej przestrzeni. To jedna z niewielu instytucji w mieście, która nie poprzestaje na określeniu zadań, ale skutecznie realizuje je w praktyce.

Z kategorią ubóstwa (ekonomicznego i społecznego), oczekiwaniem na wprowadzenie zmian spotykamy się w Wałbrzychu. Specyfika tego środowiska polega na radykalnej zmianie, jaką mieszkańcy odczuli w okresie przeobrażeń społeczno-gospodarczych i politycznych. W stosunkowo

krótkim czasie Wałbrzych z jednego z najbogatszych miast Polski stał się przestrzenią wysoce zdegradowaną, miejscem najwyższego poziomu bezrobocia, braku bezpieczeństwa i jakichkolwiek perspektyw. Z miasta przemysłowego Wałbrzych stał się miastem społecznego marazmu i marginalizacji. Od lat w przestrzeni miasta podejmowane są różnorodne formy kompensacyjne i profilaktyczne mające usprawnić codzienność mieszkańców.

Trudną sytuację miasta i jego mieszkańców dostrzegają nie tylko odpowiednie struktury administracyjne, ale także zespół teatru. Twórcy teatralni podejmujący współcześnie nurtujące społeczeństwo problemy, powzięli pomysł, by pogrążone „w letargu” społeczeństwo Wałbrzycha zainteresować przestrzenią, w której mieszka, wskazując na wielki potencjał, jaki tkwi w tym mieście, a którym są jego mieszkańcy. Kwestią podstawową było zainteresowanie wałbrzyszan teatrem, swoiste funkcje dydaktyczno-społeczne spełniały spektakle opowiadające o codziennym życiu, nawiązujące do wydarzeń, które miały tu miejsce. Tak powstała *Kopalnia*, *Rewizor* czy ...*córka Fizdejki*. Prezentowane przez twórców tematy miały walor edukacyjno-społeczny, miały wzbudzić refleksje, możliwość spojrzenia na otaczającą rzeczywistość z innej perspektywy. Każdy spektakl zawierał pozytywne aspekty, które miały być wskazaniem, że nawet, będąc w trudnej sytuacji, można znaleźć pozytywne rozwiązanie. Komunikaty płynące ze sceny zawierały ważne przesłanie, zmiany są możliwe, gdy samodzielnie podejmie się odpowiednie działania.

W przestrzeni miasta teatr stał się podstawowym narzędziem wykorzystywanym w realizowanym procesie rewitalizacji społecznej. Postrzeganie sztuki teatralnej jako istotnego czynnika modelującego społeczną przestrzeń było konsekwencją zainteresowania twórców społecznymi problemami, które stały się przedmiotem twórczości artystycznej, zaangażowaniem osób bezdomnych, znajdujących się w trudnej sytuacji do aktywnego uczestnictwa — odgrywania ról statystów. Aktywizowanie mieszkańców do uczestnictwa w spektaklach teatralnych, które stały się formą komunikatu dla lokalnej społeczności, wyrażającego się w treści — „nie czekaj na nikogo, tylko sam podejmij działania w kierunku zmian”, przyjęły niecodzienne formy promocji w przestrzeniach miasta, które bulwersowały, intrygowały, powodowały ciekawość. A zaspokoić ją mogła tylko wizyta w teatrze.

Innym sposobem kierowanym do najuboższych mieszkańców były akcje — „bilet za złotówkę”, czy „bilet dla sąsiada”. Realizowane przez poszczególne teatry pomysły, będące swoistą formą kompensacji i profilaktyki, mają równocześnie niezwykle walor edukacyjny.

Teatr wałbrzyski przyjął nieco inną — niż Legnica czy Nowa Huta — metodykę pracy w środowisku. „Pozostając w teatrze” nie rezygnuje jednak

z aktywności społecznej zorientowanej na współuczestniczenie w procesie rewitalizacji społecznej. Sukcesy tej sceny mają wartość nie tylko *stricte* artystyczną odnotowaną w wielu ośrodkach kraju, sukcesy jej to zaistnienie na nowo w przestrzeni miasta. Działania, które przynoszą wymierne efekty społeczne i indywidualne, wyrażające się w innym postrzeganiu miasta i jego walorów, rozbudzeniu identyfikacji, budowaniu tożsamości i poczucia bezpieczeństwa opartego na uświadomionej potrzebie własnej aktywności. Twórczość teatralna w tym mieście to komunikat przekazywany do społeczeństwa, by uwierzyło, że stanowi największy kapitał tego miasta, mogący na nowo je stworzyć.

Zaistniałe i czytelne zmiany w prezentowanych miastach dotyczą zarówno indywidualnych życiorysów, jak i ogólnospołecznych aspektów: usprawnienia relacji społecznych — zwłaszcza w środowiskach zróżnicowanych kulturowo i etnicznie, rozwoju edukacji kulturalno-społecznej, wzmocnieniu poczucia identyfikacji i tożsamości, uruchomienia placówek edukacyjnych i kulturalnych — świetlice środowiskowe, artystyczne, nowe sceny teatralne, zwrócenie uwagi i zainteresowanie mieszkańców i władz miast obiektami, dzielnicami, które przez lata pozostawały opuszczone, a wskutek działalności teatralnej zaczęły swoje nowe życie.

Przedstawione przykłady partycypacji poszczególnych lokalnych społeczności w obszarze sztuki teatralnej ukazują zasadność prowadzenia tego typu inicjatyw. I chociaż egzemplifikacja skutków oddziaływania sztuki — w tym przypadku teatralnej — nie zawsze jest łatwa i w pełni czytelna, to trudno uważać, że w praktyce nie odnajdujemy utylitarnych przykładów owego oddziaływania. Właściwie trudno znaleźć w praktyce codzienności, w sferze społeczno-kulturowej jakiegokolwiek działania, które w trybie natychmiastowym skutkuje zmianami w przestrzeni lokalnej. Podobnie jest ze sztuką teatralną, spektakularne zmiany wymagają czasu i zaangażowania, ale — jak wskazują przykłady — przynoszą rezultaty.

Społeczny walor sztuki teatralnej, jej możliwości aktywizowania społeczności potwierdzają również reprezentanci innych środowisk.

Sztuka teatralna — jak zauważa dyrektor Krystyna Szaraniec — prowokuje do myślenia, wzbogaca jednostkę o nowe doznania. Doświadczenie prezentowanych na scenie sytuacji problemowych może wskazać nowy (inny) kierunek myślenia o swoim życiu. Spektakle podejmujące tematykę obecnych w społeczeństwie problemów, pozwalają je dostrzec, uświadomić sobie ich bliskość, a nawet realne zagrożenie, to zachęca do refleksji, dyskusji, a z czasem do podejmowania działań. One z pewnością nie regulują rzeczywistości w trybie natychmiastowym, ale taka możliwość istnieje.

Dyrektor Teatru Śląskiego im. S. Wyspiańskiego w Katowicach

Społeczne oddziaływanie sztuki dostrzega też dyrektor Tadeusz Bra-decki, zauważa, że:

sztuka teatralna może poprzez przekazywany komunikat (treść) pro-wadzić do zmiany postrzegania danego zjawiska, do zmiany posta-wy czy zachowania. Trzeba pokazywać rzeczywistość, by ludzi poru-szyć. To sprawdza się w przypadku spektakli granych na scenie, jak i w przestrzeniach pozateatralnych, np. w Legnicy. W środowisku po-granicza inicjatywy lokalne, prezentowanie treści, współczesnych zja-wisk społecznych w perspektywie historycznej dotyczącej tego miasta jest jak najbardziej uzasadnione i ma sens. W każdym środowisku te-atr jest instytucją pożądaną, realizuje bowiem szereg funkcji, zaspoka-jając potrzeby lokalnej społeczności.

Dyrektor artystyczny Teatru Śląskiego im. S. Wyspiańskiego w Katowicach

Sztuka teatralna może się spełniać nie tylko na scenie w teatrze, ale rów-nież, jak w przypadku Legnicy czy Nowej Huty, w przestrzeniach pozate-atralnych.

Granie poza teatrem ma istotny sens, to budowanie ośrodków sku-pienia społecznego. Hala fabryczna jest przekształcana w przestrzeń symboliczną, gdzie następuje przemiana człowieka zagubionego w gąszczu zagrożeń w osobę dostrzegającą potrzebę zmiany. To cie-kawe zjawisko socjologiczne: teatr w roli terapeutycznej i profilak-tycznej. Funkcja kompensacyjna, to próba redukcji zagrożeń społecz-nych, patologii społecznych. Funkcja profilaktyczna — ma zapobie-gać, uprzedzić zło.

prof. dr hab. Wojciech Świątkiewicz, Wydział Nauk Społecznych,
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Kompensacja i profilaktyka to podstawowe zadania pedagogiki społecznej, a zatem teatr, realizując swoje założone funkcje społeczne, wpisuje się bez-sprzecznie w perspektywę tej dyscypliny naukowej.

Sztuka teatralna może poprawiać, zmieniać relacje międzyludzkie. Te-atr jest zwierciadłem dla społeczeństwa — pokazując dobro i zło, tylko trzeba na nie spojrzeć i dokonać wyboru. Teatr jest pretekstem, który daje szansę spojrzenia na siebie i innych z perspektywy. To możliwość budowania pozytywnych relacji międzyludzkich.

prof. dr hab. W. Świątkiewicz, Wydział Nauk Społecznych,
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Dziś, żeby teatr/sztuka teatralna coś znaczyła, dotarła do widzów, musi mieć pogląd na świat, na Polskę i na lokalność, nie może być spetryfiko-waną strukturą oczekującą zmian. Te zmiany musi sama wypracować,

angażując się w lokalną codzienność, zachowując przy tym ramy i zasady teatru/sztuki.

W dobie obecnej sztuka teatralna jest — w moim przekonaniu — wyłącznie sojusznikiem tych, którzy dostrzegają wszelkie nieprawidłowości i próbują się im skutecznie przeciwstawić. W tym kontekście teatr przybiera formę polityczną. „Teatr polityczny jest to teatr, którego powstaniu nie towarzyszy głównie chęć skonstruowania spektaklu, lecz myśl o przekonstruowaniu społeczeństwa. Ta definicja nie świadczy o kryzysie teatru. Ona świadczy o kryzysie życia społecznego. Nie mówi, że teatr, aby istnieć, musi się napełnić »treściami społecznymi«, tylko mówi o tym, że każde działanie (więc i teatralne działanie) jest prawomocne, jeśli potrafi wytrącić ludzi z marazmu i związać ich w społeczeństwo”⁶.

Przekonstruowanie społeczeństwa to cel, jaki sobie, mniej lub bardziej świadomie, stawiają autorzy i twórcy teatralni. Sama formuła przekonstruowania, modelowania danego społeczeństwa dotyczy absorbowania określonych sfer, obszarów życia człowieka: koncentracji, uruchamiania myślenia, budzenia świadomości, prowokowania dyskusji, innego (dokładnego) postrzegania rzeczywistości, motywacji do działania zorientowanego na zmiany.

Sztuka teatralna jest potrzebą nie przez wszystkich w równym stopniu uświadamianą, ale — jak wskazują przykłady z historii oraz te całkiem współczesne — Legnica, Nowa Huta, Wałbrzych czy inne miasta — udział teatru w rozwoju społeczeństw jest oczywistością, z którą trudno polemizować. Wzajemność (współzależność) teatru i społeczeństwa była i nadal stanowi znaczącą wartość. „Teatru się nie wymyśla. On powstaje na styku publiczność — teatr. Wrażliwi artyści w każdej epoce odpowiadają na pewną potrzebę własną, ale również publiczności”⁷.

Dyrektor wałbrzyskiego teatru Danuta Marosz zwraca uwagę, że teatr:

bawi, czasem uczy, nade wszystko zaś przygląda się rzeczywistości i ją komentuje. [...] Teatr jest spotkaniem żywych ludzi, którzy potrzebują wzajemnie swej obecności. [...] To, co głosi teatr, nie może być — z natury — prawdą obiektywną, ani tym bardziej wskazywaniem „jedynie słusznej drogi”. Scena służy prezentacji pewnych — najczęściej skrajnie rozbieżnych — wizji świata, które można zaakceptować lub odrzucić.

⁶ A. Falkiewicz: *Teatr, społeczeństwo*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980, s. 26.

⁷ K. Meissner, I. Wrazas, K. Mieszkowski: *Kawałek mięsa na krzyżu*. Rozmowę spisała M. Hepel. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35, s. 21.

Istotną kwestią jest sama chęć uczestniczenia i podejmowania wyzwania, jakie proponuje sztuka teatralna. Może nie wszyscy zgodzą się z opinią, jakoby teatr był narzędziem usprawniającym życie, ale nie sposób zaprzeczyć, iż jego oddziaływanie jest widoczne w lokalnych społecznościach.

Profesor Wojciech Świątkiewicz zauważa, że:

Teatr jest z życia wzięty i do życia przeznaczony, toteż problemy społeczne zawsze były obecne w sztukach teatralnych. [...] Teatr jako szczególny przypadek sztuki, to jest takie miejsce, które z natury ma podejmować problemy trudne, które są niezbadane, a jeżeli są, to w niewystarczający sposób. Teatr jest takim miejscem, gdzie problemy społeczne są w szczególny sposób skondensowane, ale ubrane w formy estetyczne, w przesłania aksjologiczne.

O umocowaniu społecznym teatru, pewnym zaangażowaniu i przesłaniu do widzów mówi też dyrektor Teatru Śląskiego im. S. Wyspiańskiego:

Teatr od zawsze funkcjonował w społeczeństwie i do niego kierował swoje przesłania. Podejmując trudne społeczne problemy teatr z pewnością realizuje szereg funkcji względem publiczności, która uczestniczy w spektaklu.

Nawet rozbieżne opinie pojawiające się w społeczeństwie dotyczące funkcji i zadań, jakie realizuje teatr, tego, czym jest i jaka jest jego przyszłość, nie zmieniają zasadności jego istnienia oraz możliwości, jakimi dysponuje, zaspokajając potrzeby lokalnych społeczności. Rewitalizacja społeczna bezsprzecznie może i dokonuje się poprzez sztukę teatralną. Jej skuteczność jednak w znacznym stopniu uzależniona jest od charakteru indywidualnej partycypacji — aktywnej czy biernej — w projektach teatralnych realizowanych w danej przestrzeni.

Maja Kleczewska tak charakteryzuje współczesny teatr: „Sztuka próbuje nadażyć za życiem, które się wymyka, za światem, który pulsuje i przeobraża się bardzo szybko. Teatr nie jest poligonem odkryć historyczno-literackich, akademicką dyskusją, popisem erudyty. [...] Teatr jest próbą nazywania nienazywalnego, jest rozdrapywaniem, pytaniem i błędzeniem, jest odsłanianiem świata. Dla teatru jedynym mistrzem jest życie. Jesteśmy zawieszeni w rzeczywistości, w wiecznym »nie wiem«, w zaskoczeniu i bezradności. O to dziś chodzi w teatrze. [...] Ja — człowiek jestem odpowiedzialny za wszystko, co zdarza się w świecie. O taką świadomość dziś chodzi w teatrze”⁸. Tylko czy chcemy (potrafimy) we współczesnym świecie być odpowiedzialni? Świadomość roli, jaką może pełnić sztuka

⁸ M. Kleczewska: ***. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35, s. 115.

teatralna w codziennym życiu, należy kształtować w procesie systematycznej edukacji.

Z uwagi na poszerzający się krąg potrzeb, sytuacji problemowych zwolennicy pedagogiki społecznej, by skutecznie zrealizować podjęte działania, współpracując z przedstawicielami innych dyscyplin naukowych. Warto, by tę współpracę, w zdecydowanie większym zakresie, nawiązała również z różnymi dziedzinami sztuki, w tym z teatrem, zwłaszcza że już Helena Radlińska akcentowała zasadność włączenia kultury i sztuki w działania edukacyjne i społeczne. Świadomość roli kultury, zasadność i możliwość uczestniczenia w jej obszarze dostrzega coraz więcej osób, w tym zwłaszcza młodzież: ucząca się i pracująca: „Młodzież widzi możliwość uczestnictwa w życiu kulturalno-oświatowym przez np. koncerty, spektakle teatralne, warsztaty literackie, festiwale...”⁹. Stąd rysuje się potrzeba stworzenia warunków do zabezpieczenia realizacji partycypacji w kulturze/sztuce, a także realizacji systematycznej edukacji skierowanej zwłaszcza do młodzieży¹⁰. W konfiguracji działań rewitalizacyjnych, realizowanych przez poszczególne teatry, miejsce znaczące zajmują działania edukacyjne, celowo organizowane wobec dzieci i młodzieży. Zróżnicowane formy i metody pracy, wprowadzające młode pokolenia w obszar sztuki, posiadają również walor aktywizujący¹¹.

W działaniach edukacyjnych istotną rolę przypisać należy edukacji teatralnej, która jest działaniem zorientowanym na poznawanie sztuki teatralnej, na nabywanie umiejętności jej percepcji, a także na umiejętne jej zastosowanie w codziennym życiu. Nabyta wiedza, umiejętności i sprawności w procesie edukacji teatralnej służą człowiekowi we wszystkich obszarach jego aktywności. Warto ją zatem realizować, angażując w tym względzie nade wszystko teatr. Bo — jak mówił Etienne Souriau — „Wszystkie sztuki są piękne, wszystkie sztuki są interesujące, wszystkie sztuki posiadają ładunek ludzkiego przekazu, bardzo cenny i niezaprzeczalny. Sztuka teatru jest jednak ze wszystkich najbardziej bezpośrednio ludzka, najbardziej konkretnie przeżywana, najbardziej bliska integralnej pełni życia [...]”¹². Teatr poprzez swoje spektakle realizuje szereg funkcji, które pozwalają człowiekowi, aktywnemu ich uczestnikowi, kreować

⁹ M. Walancik: *Fenomen stanu życia wojskowości a stan oczekiwań młodzieży współczesnej. Tradycja a ponowoczesność w eksplikacjach socjopedagogicznych*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2008, s. 173.

¹⁰ M. Walancik: *Zmiana społeczna a opinie poborowych o zasadniczej Służbie Wojskowej*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2007, s. 194, 197.

¹¹ *Różne drogi poznawania kultury przez dzieci*. Red. K. Ferenz. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1996; K. Ferenz: *Konteksty edukacji kulturalnej. Społeczne interesy i indywidualne wybory*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza UZ, 2003.

¹² E. Souriau: *Les grandem problemem de L'esthetique theatrales*. Cyt. za: H. Witalewska: *Teatr a człowiek współczesny*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983, s. 8.

swoją osobowość, postawy i wartości. Dzisiaj, zapewne tak jak przed wiekami, teatry podejmujące istotne społecznie kwestie, dopełniając niekiedy — wbrew pozorom — dość pobieżną wiedzę społeczną na temat konstrukcji współczesnego świata, miejsca i roli człowieka w przestrzeni jego życia, jego uwikłań i lęków oraz bezradności wobec otaczającej go rzeczywistości, teatr staje się najlepiej poinformowaną instytucją, dodatkowo pozwalającą na refleksję, zastanowienie, a także wskazującą rozwiązania sytuacji, w którą jednostka jest uwikłana.

Podobnie jak w przeszłości również współcześnie próbuje się zainicjować działania zachęcające młodzież do podjęcia aktywności poznawczej i twórczej, w ramach grup teatralnych czy projektów okołoteatralnych. Wszelkie inicjatywy upowszechniania kultury, w tym przypadku edukacji teatralnej, winny być realizowane przy pełnym współdziałaniu rodziny, szkoły, placówek wychowania pozaszkolnego oraz instytucji kultury¹³. Aktywny udział w projektach teatralnych, nawet tych amatorskich, pozwala nabyć doświadczenie, uczy współdziałania w zespole, współodpowiedzialności, kształtuje wrażliwość. Maria Dudzikowa zwraca uwagę na to, że „człowiek dokonuje swego samookreślenia w twórczości i przez twórczość [...]”¹⁴.

Edukację teatralną najsprawniej realizować bezpośrednio w teatrze lub współpracując z nim. Młodzi ludzie, uczestnicząc w spektaklach, w spotkaniach z twórcami teatru czy w lekcjach teatralnych, mają najpełniejszą szansę doświadczenia istoty teatru.

Określone cele z pewnością towarzyszą wszelkim działaniom teatrów w Legnicy, Nowej Hucie czy w Wałbrzychu. Wszystkie one we właściwy sobie sposób podejmują wielce udane działania edukacyjne skierowane do młodzieży. Zamyśl osób, realizujących owe praktyki edukacyjne, jest klarowny: wprowadzić młodzież do świata kultury, zainteresować teatrem jako jedną z dziedzin sztuki, zorganizować alternatywną formę realizacji wolnego czasu, sprowokować do myślenia, innego spojrzenia na otaczającą rzeczywistość i do aktywności, wreszcie — wykształcić kolejne pokolenia mądrych i wrażliwych odbiorców i współtwórców sztuki.

¹³ Zob. J. Żebrowski: *Animacja kulturowa i społeczno-wychowawcza w środowiskach lokalnych*. Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe, 2003.

¹⁴ M. Dudzikowa: *Wychowanie przez aktywne uczestnictwo*. Warszawa: PWN, 1987, s. 87; E. Ogrodzka-Mazur: *Język przekazu artystycznego jako wyznacznik zachowań kulturowych mniejszości narodowej na Zaolziu (na przykładzie działalności „Sceny Polskiej” oraz teatru lalek „Bajka”)*. W: *Język, komunikacja i edukacja w społecznościach wielokulturowych*. Red. T. Lewowicki, J. Urban, A. Szczypka-Rusz. Cieszyn—Warszawa: Uniwersytet Śląski. Filia UŚ; Wyższa Szkoła Pedagogiczna ZNP, 2004; E. Ogrodzka-Mazur: *Zabawy parateatralne w klasach I—III jako stymulatory rozwoju możliwości twórczych dziecka*. Cieszyn: Uniwersytet Śląski. Filia UŚ, 1996.

Edukacja teatralna w Legnicy dokonuje się głównie za sprawą spektakli, w których uczestniczą mieszkańcy miasta. Tematyka realizowanych projektów jest już materiałem edukacyjnym dla wszystkich pokoleń. Warto wspomnieć, iż od lat za sprawą nauczycieli prowadzona jest w szkołach, głównie średnich, aktywna polityka zachęcająca młodzież do uczestniczenia w teatralnych przedsięwzięciach. Skutkiem, systematycznie i celowo realizowanych zajęć szkolnych obejmujących tematykę teatru, wspólnych (szkolnych) wyjść do teatru, uczestnictwa w spotkaniach z twórcami sztuki teatralnej. Dzięki tym zabiegom do teatru trafiają uczniowie technikum górniczego czy szkół zawodowych.

Skuteczność oddziaływań legnickiego teatru wyraża się m.in. w zabiegach mających przyczynić się do uruchomienia na Zakaczu Centrum Edukacji Dzieci i Młodzieży. Miejsce to byłoby szansą dla całej lokalnej społeczności, a zwłaszcza dla dzieci i młodzieży, która nie ma tu żadnych możliwości rozwoju.

Inną, w pełni aktywną inicjatywą legnickiej sceny jest świetlica artystyczna dla dzieci i młodzieży, działająca w dzielnicy Piekary. Zajęcia w niej prowadzą aktorki, co implikuje zakres tematyczny spotkań. Aktorki zorientowane są na wprowadzenie dzieci i młodzieży w świat sztuki — nie tylko teatralnej, rozwój zainteresowań, zachęcenie uczestników tych zajęć do mądrego i aktywnego uczestniczenia w realizowanych projektach teatralnych. Placówka ta poprzez swoje działania modeluje postawy i zainteresowania młodych ludzi¹⁵.

„W społeczeństwie, które nie jest uczone, czym jest kultura, staje się ona tylko rozrywką” — te słowa wypowiedziane przez dyrektora Teatru Łąźnia Nowa w Nowej Hucie są diagnozą i obawą przed komercjalizacją kultury/sztuki. Świadomość niedostatecznej edukacji w tym zakresie, zwłaszcza w przestrzeni Nowej Huty, spowodowała, iż w całokształcie oddziaływań realizowanych w teatrze i poprzez teatr, uwzględniono konieczność wprowadzeniu programu edukacyjnego skierowanego głównie do młodego pokolenia. Warto zauważyć, iż każdy projekt realizowany w tym teatrze, czy to z aktywnym udziałem mieszkańców, czy tylko z ich bierną obecnością, jest nieprzeciętnym polem edukacyjnym dla młodych i dorosłych uczestników projektu. Mimo to teatr ten, dostrzegając w tym środowisku potrzebę realizacji edukacji w obszarze sztuki/teatru nie tylko sam podejmuje działania edukacyjne w tym względzie, ale równie aktywnie włącza się w działania instytucjonalne odbywające w lokalnej przestrzeni.

Młodzież uczestnicząca w spektaklach teatralnych prezentowanych na scenie teatru ma nie tylko możliwość doświadczenia sztuki, ale dodat-

¹⁵ *Materiały promocyjne Teatru im. H. Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica 2007.

kowo uczestniczy w dyskusjach po spektaklu, w których biorą udział aktorzy i twórcy spektakli. Ta możliwość bezpośredniej wymiany myśli, wrzeń, stawiania pytań i poszukiwania odpowiedzi, to dla wielu młodych ludzi swoista inicjacja w świecie sztuki, początek kształtowania nowego obszaru zainteresowań. Odrębną formą edukacji jest angażowanie młodzieży do spektakli. Teatr chętnie udostępnia swoje przestrzenie teatrom amatorskim, umożliwiając w ten sposób realizację edukacji teatralnej młodzieży z Nowej Huty. Takim przykładem jest premiera spektaklu *Hamleci z Placu Centralnego*¹⁶.

Kolejnym przykładem zaangażowania w działalność edukacyjną była inicjatywa uruchomienia w pomieszczeniach teatru świetlicy dla dzieci i młodzieży — mieszkających w tym środowisku. Placówka działająca od dwóch lat stała się alternatywą dla spotkań „pod trzepakiem”, miejscem pomocy w problemach szkolnych, rodzinnych i rówieśniczych. To też miejsce pośrednio przygotowujące do podjęcia (poszukiwania) pracy. „Świetlicę otworzyła Fundacja na rzecz Dzieci ze Środowisk Zagrożonych PLUS oraz Krakowskie Stowarzyszenie »Ocalić Szansę«. Każda osoba, która trafi do Łaźni, otrzymuje indywidualnego opiekuna, który pomaga w bieżących problemach...”¹⁷. Pracownicy świetlicy, obok doraźnych form pomocy, realizują konkretne projekty, np. *Moje życie, moja szansa* czy *Moja przyszłość, moje życie, moja szansa*.

Analizując działania edukacyjne realizowane czy też współtworzone przez Teatr Łaźnia Nowa, rodzi się przekonanie, że są one zorientowane na jeden zasadniczy cel. Otóż wypracowanie w młodych ludziach przekonania, rozbudzenie świadomości, że obecność sztuki, jej doświadczanie w najlepszy sposób przyczynia się do holistycznego rozwoju, nabywania kompetencji, kształtowania kreatywności, jak również satysfakcjonującej realizacji życia w środowisku lokalnym, nawet zróżnicowanym etnicznie czy kulturowo. Dyrektor B. Szydłowski zauważa, że

takie miejsca jak teatr są po to, by uczyć zadawania pytań. Żeby dotrzeć do młodzieży, trzeba potraktować ją tak poważnie jak traktujemy siebie. K. Lupa nigdy nie krytykuje młodzieży, nie narzeka na niezrozumienie ze względu na pokoleniowe różnice, jest ciekawy młodych ludzi, ich wrażliwości, zaleca podmiotowe traktowanie.

Równie ożywioną działalność edukacyjną realizuje scena wałbrzyska. Specyfika i charakter środowiska wałbrzyskiego spowodowały, iż od kilkunastu lat twórcy tematykę spektakli bezpośrednio lub pośrednio wiążą z przeszłością i teraźniejszością miasta. Ten celowy zabieg, poza artystycz-

¹⁶ *Materiały źródłowe Teatru Łaźnia Nowa*. Nowa Huta 2008.

¹⁷ [B.a.]: *Pomoc w teatrze*. „Lodołamacz” 2006, nr 19, s. 16.

nym wymiarem, ma sprawić, że mieszkańcy poprzez zwierciadło sztuki dostrzegą możliwości i potencjał, jaki tkwi w tym mieście, zobaczą siebie w innej perspektywie, podejmą wyzwanie zorientowane na zmianę myślenia, uświadomią sobie potrzebę własnej aktywności, która jako jedyna może odmienić życie wielu wałbrzyszan. Właściwie każdy, realizowany na tej scenie spektakl, każda akcja promocyjna jest edukacją skierowaną przede wszystkim do dorosłych mieszkańców. Twórcy teatru wałbrzyskiego dbają również o młodego widza, stąd szeroka oferta edukacyjna kierowana do tej grupy.

W ramach programów edukacyjnych w teatrze podjęto realizację projektu pt: *Akademia wrażliwości*. Jest to cykl seminariów realizowanych na przestrzeni kilku miesięcy¹⁸. „Akademia wrażliwości, to nie tylko wykłady, lecz także warsztaty teatralne [...] oraz konkurs na recenzję. [...] Wszystkie akcje prowadzone w teatrze mają na celu wykształcenie dojrzałych widzów teatralnych...”¹⁹.

W ramach działalności okołoteatralnej (edukacyjnej) teatr realizuje szereg przedsięwzięć. Od kilku lat prowadzone są warsztaty teatralne dla młodzieży. Ich uczestnicy, m.in. grupa Antrakt przygotowują etiudy teatralne. Scena wałbrzyska była też inicjatorem konkursu dla młodzieży na sztukę teatralną pt: *We mnie i pomiędzy nami, w Wałbrzychu i wszędzie*.

„Teatr potrzebny, teatr otwarty”, pod takim hasłem Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego podejmuje działania mające na celu przybliżenie teatru młodym ludziom. Konsekwencją tego zamysłu są organizowane od kilku lat Dni Młodego Teatru, w ramach których prezentowane są przedstawienia młodzieży szkolnej. „Teatr wałbrzyski dużą wagę przywiązuje do działań edukacyjnych, których celem jest zachęcenie młodzieży do podejmowania wyzwań artystycznych oraz do poznawania materii teatru we wszystkich jej aspektach zarówno praktycznych, jak i teoretycznych”²⁰. Edukacja teatralna zyskuje coraz więcej zwolenników świadomych zasadności jej realizacji oraz funkcji jakie w przyszłości spełni w społecznej rzeczywistości.

Specyfika odrębności poszczególnych inicjatyw bądź opinii badanych — reprezentujących poszczególne środowiska, sprawia, że w niejednakowym (choć w zbliżonym do siebie stopniu) podlegają one ogólnym tendencjom uniformizującym występującym w Polsce, w okresie przebiegającej od 1989 roku zmiany społecznej. Cechy charakterystyczne dla poszczególnych regionów kształtują się w toku procesów historycznych (dziejowych), których ślady pozostają widoczne także współcześnie. Znajduje to

¹⁸ N. Sawrycz: *Młodzież uwrażliwiona*. „Nieregularnik Teatralny” 2007, nr 17, s. 6.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ *Materiały sprawozdawcze Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu*. Wałbrzych 2006.

potwierdzenie m.in. w kształtowaniu się więzi lokalnych (regionalnych), uświadomieniu przez reprezentantów danego środowiska ich identyfikacji z kulturą i tradycją regionu, czy manifestowanie swoistej odrębności lokalnej²¹.

Inspirowanie ludzi do myślenia, konstruowania pytań, szukania na nie odpowiedzi czy dokonywania przeobrażeń w życiu indywidualnym i zbiorowym to wielka zaleta sztuki, zwłaszcza jeżeli te działania skierowane są do środowisk lokalnych pod wieloma względami zróżnicowanych, w których sztuka nie jest postrzegana jako podstawowy instrument służący procesowi rewitalizacji społecznej.

„Każda zmiana i rozwój jednostki czy społeczeństwa uzależnione są od kreatywnego podejścia do rzeczywistości, a to znaczy od samodzielnego myślenia i odczuwania. Kto nie zrozumie, że jest samodzielną i twórczą jednostką mogącą zmieniać siebie i świat struktur społecznych, ten [...] nie może przekształcać każdej rzeczywistości [...]”²². Kreatywności w praktyce, jak wskazują przywołane przykłady, może uczyć sztuka teatralna.

Teatr jest sposobem poznania prawd o człowieku i otaczającym go świecie. Ma znaczącą moc w kreowaniu postaw i rzeczywistości, czego przykłady odnajdujemy w Legnicy, Nowej Hucie i Wałbrzychu. Teatr nigdy nie istniał poza społeczeństwem, i z niego wyrósł, dla niego został powołany pozwólmy mu zatem realizować swoje zamierzenia korespondujące w tak znacznym stopniu z zadaniami pedagogiki społecznej. Szczególnie, gdy w rzeczywistości społecznej dostrzegalne są pozytywne skutki jego zaangażowania. Może tym samym sztuka i teatr w nieodległej przyszłości nie będą tylko komplementarnym obszarem wsparcia, ale staną się integralną — zarówno w kontekście teoretycznym, jak i badawczym — częścią współczesnej pedagogiki społecznej.

²¹ A. Ciechocińska: *Region jako teren badań socjologicznych*. „Studia Socjologiczne” 1983, nr 3, s. 75.

²² J. Kaczmarek: *Joseph Beuys...*, s. 68.

Aneksy

Aneks 1

Dyspozycje do wywiadu swobodnego ukierunkowanego, dotyczącego badania roli, miejsca i zadań teatru/sztuki teatralnej w przestrzeni środowiska lokalnego oraz postrzeganie go/jej jako instrumentu aktywizującego lokalną społeczność, przez licealistów badanych miast.

1. Czym dla respondenta jest teatr?
2. Jak często uczestniczy w spektaklach teatralnych, co o tym decyduje?
3. Co decyduje, że ludzie przychodzą do teatru, uczestniczą w projektach realizowanych w miejscach nieteatralnych?
4. Dlaczego, zdaniem badanego, ludzie nie przychodzą do teatru?
5. Jakie formy, zachęcające lokalną społeczność do uczestnictwa w spektaklach teatralnych, realizowane są w badanym mieście?
6. Jakie zadania, w opinii respondenta, spełnia współczesny teatr/sztuka teatralna?
7. Czy w opinii badanego współczesna sztuka teatralna jest czynnikiem aktywizującym lokalną społeczność?
8. Czy badany uważa, że bierne lub aktywne uczestnictwo w sztuce teatralnej może przyczynić się do zmian w życiu jednostki?
9. Czy będąc widzem, respondent doświadczył „podpowiedzi” rozwiązania własnej trudnej sytuacji?
10. Czy i jakie zmiany, uwzględniając realizowane projekty teatralne, w środowisku dostrzega respondent wśród mieszkańców?
11. Jaki sens, zdaniem respondenta, ma prezentowanie na scenie — w przestrzeniach miasta — negatywnych zjawisk społecznych?
12. Jaki sens ma realizacja projektów teatralnych w przestrzeniach miasta?
13. Czy teatr w przestrzeni miasta — w opinii respondenta — jest instytucją pożądaną?

14. Jakie wymierne korzyści miastu i społeczeństwu, w ocenie badanego, niesie teatr/sztuka teatralna?
15. Jakie miejsce zajmuje teatr pośród innych instytucji kulturalnych?
16. Jaki, zdaniem badanego, jest udział mieszkańców w życiu kulturalnym miasta?
17. Jaki sens ma angażowanie przedstawicieli lokalnej społeczności do aktywnego współtworzenia spektakli teatralnych?
18. Czy warto, w opinii badanego, to praktykować?
19. Czy respondent kiedykolwiek był jednostką aktywnie współtworzącą spektakl?
20. Czy znane są respondentowi jakiegokolwiek formy edukacji teatralnej?

Aneks 2

Dyspozycje do wywiadu swobodnego ukierunkowanego, dotyczącego badania roli, miejsca i zadań teatru/sztuki teatralnej w przestrzeni środowiska lokalnego oraz postrzeganie go/jej jako instrumentu aktywizującego lokalną społeczność, przez mieszkańców badanych miast.

1. Czym dla respondenta jest teatr?
2. Czy udział w spektaklach teatralnych ma charakter systematyczny, czy okazjonalny, co o tym decyduje?
3. Co decyduje, w opinii badanego, że ludzie przychodzą do teatru, uczestniczą w projektach realizowanych w miejscach nieteatralnych?
4. Dlaczego, zdaniem badanego, ludzie nie przychodzą do teatru?
5. Jakie formy, zachęcające lokalną społeczność do uczestnictwa w spektaklach teatralnych, realizowane są w badanym mieście?
6. Jakie zadania, w opinii respondenta, spełnia współczesny teatr/sztuka teatralna?
7. Czy w opinii badanego współczesna sztuka teatralna jest czynnikiem aktywizującym lokalną społeczność w różnych sferach aktywności?
8. Czy badany uważa, że bierne lub aktywne uczestnictwo w sztuce teatralnej może inspirować do zmian w życiu jednostki?
9. Czy sam, będąc uczestnikiem, odbiorcą sztuki teatralnej, zauważa zmiany w swoim życiu?
10. Czy będąc widzem, respondent doświadczył „podpowiedzi” rozwiązania własnej trudnej sytuacji?
11. Czy i jakie zmiany, uwzględniając realizowane projekty teatralne, w środowisku dostrzega respondent wśród mieszkańców?
12. Jaki sens, zdaniem respondenta, ma prezentowanie na scenie — w przestrzeniach miasta — negatywnych zjawisk społecznych?
13. Jaki sens ma realizacja projektów teatralnych w przestrzeniach miasta?
14. Czy i dlaczego teatr w przestrzeni miasta jest instytucją pożądaną?
15. Jakie wymierne korzyści miastu i społeczeństwu, w ocenie badanego, niesie teatr/sztuka teatralna?
16. Jakie miejsce zajmuje teatr pośród innych instytucji kulturalnych w mieście?
17. Jaki, zdaniem badanego, jest udział mieszkańców w życiu kulturalnym miasta?
18. Jaki sens ma angażowanie przedstawicieli lokalnej społeczności do aktywnego współtworzenia spektakli teatralnych?
19. Czy respondent w przeszłości był — w jakimkolwiek zakresie — współtwórcą realizowanych w teatrze projektów?
20. Jakie uczucia, refleksje towarzyszyły temu zdarzeniu (tym zdarzeniom)?

Aneks 3

Dyspozycje do wywiadu swobodnego ukierunkowanego, dotyczącego badania roli, miejsca i zadań teatru/sztuki teatralnej w przestrzeni środowiska lokalnego oraz postrzeganie go/jej jako instrumentu aktywizującego lokalną społeczność, przez dyrektorów, twórców i innych pracowników teatrów w badanych miastach.

1. Jak badany rozumie sformułowanie „społeczny charakter teatru”?
2. Czy w dobie obecnej teatr ma charakter elitarny, czy powinien go mieć?
3. Co decyduje, w opinii badanego, że ludzie przychodzą do teatru, uczestniczą w projektach realizowanych w miejscach nieteatralnych?
4. Dlaczego, zdaniem badanego, ludzie nie przychodzą do teatru?
5. Jakie formy, zachęcające lokalną społeczność do uczestnictwa w spektaklach teatralnych, realizowane są w badanym mieście?
6. Jakie zadania, funkcje, w opinii respondenta, spełnia sztuka teatralna prezentowana w jego teatrze?
7. Czy, w opinii badanego, współczesna sztuka teatralna jest czynnikiem aktywizującym lokalną społeczność w różnych sferach aktywności?
8. Czy wspólne doświadczanie sztuki przez widzów warunkuje wzmocnienie więzi społecznych?
9. Czy i w jakim zakresie, w ocenie badanego, teatr/sztuka teatralna może zmienić życie mieszkańców i przestrzeń miasta, być mechanizmem służącym działaniom społecznym normalizującym, porządkującym życie społeczne?
10. Czy badany uważa, że bierne lub aktywne uczestnictwo w sztuce teatralnej może inspirować do zmian w życiu jednostki?
11. Co, w opinii badanego, stanowi o walorach edukacyjnych i wychowawczych współczesnych sztuk teatralnych?
12. Czy i jakie zmiany, uwzględniając realizowane projekty teatralne, dostrzega respondent w przestrzeni miasta i wśród mieszkańców?
13. Jaki sens, zdaniem respondenta, ma prezentowanie na scenie — w przestrzeniach miasta — negatywnych zjawisk społecznych?
14. Jaki sens ma realizacja projektów teatralnych w przestrzeniach miasta?
15. Czy i dlaczego teatr w przestrzeni miasta jest instytucją pożądaną?
16. Jakie wymierne korzyści miastu i społeczeństwu, w ocenie badanego, niesie teatr/sztuka teatralna?
17. Jakie miejsce zajmuje teatr pośród innych instytucji kulturalnych w mieście?
18. Jaki, zdaniem badanego, jest udział mieszkańców w życiu kulturalnym miasta?
19. Czy respondent dostrzega sens angażowania przedstawicieli lokalnej społeczności do aktywnego współtworzenia spektakli teatralnych?

Aneks 4

Dyspozycje do wywiadu swobodnego ukierunkowanego, dotyczącego badania roli, miejsca i zadań teatru/sztuki teatralnej w przestrzeni środowiska lokalnego, oraz postrzeganie go/jej jako instrumentu aktywizującego lokalną społeczność, przez reprezentantów sztuki teatralnej i nauki.

1. Jak rozumie badany sformułowanie „społeczny charakter teatru”?
2. Czy w dobie obecnej teatr w ocenie ma charakter elitarny, czy powinien go mieć?
3. Co decyduje, w opinii badanego, że ludzie przychodzą do teatru, uczestniczą w projektach realizowanych w miejscach nieteatralnych?
4. Dlaczego, zdaniem badanego, ludzie nie przychodzą do teatru?
5. Jakie formy, zdaniem badanego, mogłyby skutecznie zachęcić lokalną społeczność do uczestnictwa w spektaklach teatralnych?
6. Jakie zadania, funkcje, w opinii respondenta, spełnia współczesna sztuka teatralna?
7. Czy, w opinii badanego, współczesna sztuka teatralna jest czynnikiem aktywizującym lokalne społeczności?
8. Czy i w jakim zakresie, w ocenie badanego, teatr/sztuka teatralna może zmienić życie mieszkańców i przestrzeń miasta, być mechanizmem służącym działaniom społecznym normalizującym, porządkującym życie społeczne?
9. Czy w ocenie badanego bierne lub aktywne uczestnictwo w sztuce teatralnej może inspirować do zmian w życiu jednostki?
10. Co, w opinii badanego, stanowi o walorach edukacyjnych i wychowawczych współczesnych sztuk teatralnych?
11. Jaki sens, zdaniem respondenta, ma prezentowanie na scenie — w przestrzeniach miasta — negatywnych zjawisk społecznych?
12. Jaki sens ma realizacja projektów teatralnych w przestrzeniach miasta?
13. Czy i dlaczego teatr w przestrzeni miasta jest instytucją pożądaną?
14. Jakie wymierne korzyści miastu i społeczeństwu w ocenie badanego niesie teatr/sztuka teatralna?
15. Jakie miejsce zajmuje teatr pośród innych instytucji kulturalnych w mieście?
16. Jaki, zdaniem badanego, jest udział mieszkańców w życiu kulturalnym miasta?
17. Czy respondent dostrzega sens angażowania przedstawicieli lokalnej społeczności do aktywnego współtworzenia spektakli teatralnych?

Aneks 5

Wykaz dyspozycji do obserwacji swobodnej realizowanej w przestrzeni badanych środowisk: Legnicy, Nowej Huty, Wałbrzycha.

1. Kondycja życia poszczególnych lokalnych społeczności.
2. Wyposażenie infrastrukturalne środowisk.
3. Symbolika występująca na terenie miast.
4. Funkcjonowanie instytucji kulturalnych działających w mieście.
5. Obserwacja spektakli — jako tekstów kulturowych: tematyka spektakli jako tekstów kulturowych (status społeczny bohaterów, prezentowane problemy, strategie adaptacyjne bohaterów podejmowane w sytuacjach stanowiących przedmiot dyskursu spektaklu, konsekwencje realizowanych strategii adaptacyjnych).
6. Percepcja zachowań i postaw reprezentantów lokalnej społeczności w trakcie spektakli.
7. Partycypacja społeczności w działaniach okołoteatralnych.
8. Obserwacja sposobów funkcjonowania osób w sytuacji realizowania z nimi wywiadów.

Aneks 6

Wykaz dyspozycji do analizy treści (dokumentów, spektakli jako wytworów kultury) dotyczących badanych środowisk: Legnicy, Nowej Huty, Wałbrzycha.

1. Forma oraz treściowy aspekt prezentacji historii społeczno-kulturowej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha.

2. Forma oraz treściowy aspekt prezentacji obecnej (lata 2005–2008) kondycji miast stanowiących teren realizowanych badań.

3. Forma oraz treściowy aspekt prezentacji instytucji kulturalnych (w tym teatru) w systemie działań rewitalizacyjnych w środowisku Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha.

4. Formy promocji teatru jako narzędzia rewitalizacji społeczno-kulturowej w tekstach publikowanych w prasie oraz materiałach promocyjnych badanych teatrów.

5. Dyskurs dotyczący treści i społecznego znaczenia przekazów zawartych w wybranych spektaklach.

Źródła:

1. Materiały źródłowe urzędów miast.

2. Materiały promocyjne urzędów miast.

3. Materiały promocyjne teatrów.

4. Materiały dotyczące spektakli: Legnica — *Made in Poland, Ballada o Zakaczarwii, Wschody i Zachody miasta, Lemko*; Nowa Huta — *Mieszkam tu, Cukier w normie, Edyp — nowohucka tragedia*; Wałbrzych — *Kopalnia, Łot nad kukuczym gniazdem, Rewizor, ...córka Fizdejki*.

Aneks 7

Dane dotyczące osób, z którymi przeprowadzono wywiady*

Legnica

- Wywiad 1 — kobieta, nauczycielka szkoły średniej (marzec 2008),
Wywiad 2 — kobieta, nauczycielka szkoły średniej (marzec 2008),
Wywiad 3 — mężczyzna, dziennikarz lokalnej prasy (marzec 2008),
Wywiad 4 — dyrektor Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy (lipiec 2007),
Wywiad 5 — kobieta, emerytowana nauczycielka języka rosyjskiego (marzec 2008),
Wywiad 6 — mężczyzna, ksiądz katolicki legnickiej parafii (marzec 2008),
Wywiad 7 — kobieta, nauczycielka przedszkola (marzec 2008),
Wywiad 8 — kobieta, emerytowana nauczycielka (marzec 2008),
Wywiad 9 — kobieta, emerytowana nauczycielka (marzec 2008),
Wywiad 10 — mężczyzna, emerytowany nauczyciel, dziennikarz (marzec 2008),
Wywiad 11 — mężczyzna, uczeń szkoły średniej (marzec 2008),
Wywiad 12 — mężczyzna, uczeń szkoły średniej (marzec 2008),
Wywiad 13 — mężczyzna, uczeń szkoły średniej (marzec 2008),
Wywiad 14 — kobieta, uczennica szkoły średniej (marzec 2008),
Wywiad 15 — kobieta, uczennica szkoły średniej (marzec 2008),
Wywiad 16 — kobieta, uczennica szkoły średniej (marzec 2008),
Wywiad 17 — kobieta, uczennica szkoły średniej (marzec 2008),
Wywiad 18 — kobieta, uczennica szkoły średniej (marzec 2008),
Wywiad 19 — kobieta, uczennica szkoły średniej (marzec 2008),
Wywiad 20 — mężczyzna, uczeń szkoły średniej (marzec 2008).

Nowa Huta

- Wywiad 1 — mężczyzna, emeryt, aktor amator (listopad 2008),
Wywiad 2 — mężczyzna, emeryt, aktor amator (listopad 2008),
Wywiad 3 — mężczyzna, emeryt, aktor amator (listopad 2008),
Wywiad 4 — mężczyzna, nauczyciel, aktor amator (listopad 2008),
Wywiad 5 — kobieta, emerytka, aktorka amatorka (listopad 2008),
Wywiad 6 — dyrektor Teatru Łaźnia Nowa w Nowej Hucie (lipiec 2008),
Wywiad 7 — kobieta, wychowawczyni Świetlicy Terapeutycznej (listopad 2008),
Wywiad 8 — mężczyzna, były bezrobotny, obecnie pracownik techniczny teatru (listopad 2008),
Wywiad 9 — kobieta, uczennica szkoły średniej (listopad 2008),

* Z uwagi na obszerność wywiadów, w niniejszym opracowaniu nie wszystkie wypowiedzi, przedstawione w wykazie, zostały zacytowane. Uwzględniając ramy niniejszego opracowania, ograniczono się do przytaczania wypowiedzi (fragmentów) odnoszących się bezpośrednio do poszczególnych kategorii.

- Wywiad 10 – mężczyzna, uczeń szkoły średniej (listopad 2008),
Wywiad 11 – mężczyzna, uczeń gimnazjum (listopad 2008),
Wywiad 12 – mężczyzna, uczeń gimnazjum (listopad 2008).

Wałbrzych

- Wywiad 1 – mężczyzna, emeryt, były bezrobotny, aktor amator (czerwiec 2008),
Wywiad 2 – mężczyzna, emeryt, były bezdomny, aktor amator (czerwiec 2008),
Wywiad 3 – dyrektor Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (czerwiec 2008),
Wywiad 4 – kierownik literacki Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (czerwiec 2008),
Wywiad 5 – pracownik Organizacji Widowni Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (czerwiec 2008),
Wywiad 6 – pracownik administracji Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (czerwiec 2008),
Wywiad 7 – reżyser w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (październik 2007),
Wywiad 8 – kobieta, uczennica szkoły średniej (czerwiec 2008),
Wywiad 9 – mężczyzna, uczeń szkoły średniej (czerwiec 2008),
Wywiad 10 – mężczyzna, uczeń szkoły średniej (czerwiec 2008),
Wywiad 11 – mężczyzna, uczeń szkoły średniej (czerwiec 2008),
Wywiad 12 – kobieta, uczennica szkoły średniej (czerwiec 2008),
Wywiad 13 – kobieta, uczennica szkoły średniej (czerwiec 2008),
Wywiad 14 – mężczyzna, uczeń szkoły średniej (czerwiec 2008),
Wywiad 15 – kobieta, uczennica szkoły średniej (czerwiec 2008),
Wywiad 16 – kobieta, uczennica szkoły średniej (czerwiec 2008),
Wywiad 17 – kobieta, uczennica szkoły średniej (czerwiec 2008).

Aneks 8

Orędzie na Dzień Teatru — 27 marca 2007*

Teatr: Nadzieja na pojednanie

Człowiek jest PODMIOTEM, a nie PRZEDMIOTEM świata,
Sztuka zaś zmniejsza dystans między wiedzą a nieznanym.

Nasze życiorysy bywają różne, są jednak podobne. Na świat przychodzimy podobnie, żyjemy i umieramy podobnie. Co nas różni? Nasze wczoraj i historia. Łączy nas dialog, a także uniwersalizm — w perspektywie zaś, paradoksalnie, wspólne jutro. Od stuleci to wszystko zawiera teatr, nasz dom i kolebka; my jesteśmy jego sługami.

Słowa zamieniam w obrazy, a życie w teatr. Teatr jest sztuką otwartą na przeobrażenia czasu, integruje nasze złożone intuicje i idee. Jest twórczością zbiorową także poprzez uczestnictwo widza. Teatr nadaje sens temu, co czynimy i przedstawiamy — uobecniamy. Nie tylko uczy, ale i wychowuje. Tak pojęte współuczestnictwo sprawia, że stajemy się sobie bliscy nie tylko tu i teraz, ale także poprzez treści ogólnoludzkie, poprzez zaangażowanie w to, co czynimy. Teatr jest syntezą — summą całości, która rodzi się i żyje w sferze wyobrażeń. My stajemy się postaciami, „aktorami” spektaklu-wydarzenia, lepszymi od siebie samych po to, by zaistnieć w świecie konfrontacji Dobra ze Złem, miłości z nienawiścią, prawdy z fikcją.

Akt twórczy, zrodzony z przeczuwalności, jest transformacją rzeczywistości. Jest manifestacją, uzmysłowieniem tego, co w nas samych wymaga wyzwolenia. Uczy pokory, pozbawia nas próżności i pychy. Tę sztukę nazywam TE-ARTEM. Jej przesłaniem, kształtem finalnym jest moralitet, katharsis, oczyszczenie w chwili zagrożenia wartości życia i kultury. Jest to krzyk w chwili, gdy człowiek sam siebie pomniejsza i zaniedbuje. I zabija.

Tej ludzkiej nieroztropności przeciwstawiam Dom Sztuki, którym był, jest i pozostanie teatr.

Tu, w teatrze, będziemy wznosić GÓRĘ NADZIEI na pojednanie WSCHODU z ZACHODEM, bo wszyscy jesteśmy mieszkańcami tego samego globu. Za losy świata wspólnie jesteśmy odpowiedzialni.

I niech tak pozostanie.

Czy ktoś tego słucha?

* J. Szajna: *Orędzie na 47. Dzień Teatru*. Polski Ośrodek ITI, 2007. Dostępne w Internecie: http://wyborca.pl/1,76842,5364738,Przeslanie_Szajny_na_Miedzynarodowy_Dzien_Teatru.html [data dostępu: 27.11.2009].

Orędzie na Dzień Teatru — 27 marca 2008*

Teatr — jak ogień: olśniewa i oświeca

Istnieje wiele hipotez dotyczących genezy teatru, ale do mojej wyobraźni przemawia ta oto przypowieść:

Pewnej nocy, w zamierzchłych czasach, w skalistej dolinie, grupa ludzi rozpałała ognisko, by się ogrzać i snuć opowieści. Nagle ktoś wpadł na pomysł, aby wstać i cieniem zilustrować słowa. Blask płomieni sprawiał, że na skałach pojawiały się sylwetki nadnaturalnej wielkości. Zachwyceni ludzie rozpoznawali bohaterów opowieści: silnego i słabego, oprawcę i ofiarę, boga i śmiertelnika.

W naszych czasach światła reflektorów zastąpiły ognisko, a maszyny teatralne pojawiły się w miejsce kamiennych ścian. Ta baśń przypomina nam, że technologia związana jest z teatrem od jego zarania i nie należy jej postrzegać jako zagrożenia, ale widzieć w niej element łączący.

Sztuka teatru trwa tylko dzięki zdolności do nieustannej metamorfozy, otwierania się na nowe języki, nowe instrumentarium. Bez tego teatr nie byłby świadkiem toczących się przemian i sprzymierzeńcem porozumienia między ludźmi. Jak mógłby pomagać w rozwiązywaniu problemów wynikających z nietolerancji, z wykluczenia, z rasizmu, gdyby sam wzbraniał się przed różnorodnością i integracją?

Artysta, aby przedstawić świat w całej złożoności, musi zaproponować nowe formy i idee oraz zaufać inteligencji publiczności, która potrafi dostrzec człowieka w nieustającej grze światła i cienia. Prawdą jest, że granie z ogniem to wielkie ryzyko, ale także wielka szansa. Można się sparzyć, ale można też doznać oświecenia i olśnienia.

* R. Lepage: *Orędzie na Dzień Teatru*. Polski Ośrodek ITI 2008. Dostępne w Internecie: www.teatry.art.pl/inne/teatralia5/tjoo.htm [data dostępu: 27.11.2009].

Bibliografia

Materiały źródłowe

- Materiały promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy.* Legnica 2007.
- Materiały promocyjne I Międzynarodowego Festiwalu Miasto, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej.* Legnica 2007.
- Materiały Wydziału Gospodarki i Promocji Urzędu Miasta Legnicy.* Legnica 2007.
- Materiały źródłowe Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy.* Legnica 2007.
- Urząd Miasta Legnicy: *Materiały Biura Prezydenta.* Legnica 2006.
- Materiały promocyjne Teatru Łaźnia Nowa.* Nowa Huta 2008.
- Materiały źródłowe Teatru Łaźnia Nowa.* Nowa Huta 2005.
- Materiały źródłowe Teatru Łaźnia Nowa.* Nowa Huta 2006.
- Materiały źródłowe Teatru Łaźnia Nowa.* Nowa Huta 2008.
- Materiały źródłowe Urzędu Administracji Lokalnej Nowa Huta.* Nowa Huta 2008.
- Materiały sprawozdawcze Teatru im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu.* Wałbrzych 2006.
- Materiały Urzędu Miasta Wałbrzych.* Wałbrzych 2008.
- Materiały źródłowe Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu.* Wałbrzych 2004.
- Sprawozdania z działalności Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu.* Wałbrzych 2003.
- Sprawozdanie z działalności Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu.* Wałbrzych 2006.
- Sprawozdanie z działalności Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu.* Wałbrzych 2007.
- „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1.

Literatura przedmiotu

- Adamek B.: *Kontrakt na poezję*. „Wersja Legnicka” 2002, nr 3.
- Adamski W.: *Ranga społecznej aktywności*. „Nowe Drogi” 1969, nr 10.
- Animacja kulturalna jako problem pedagogiczny*. Red. J. Gajda. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1994.
- Arytmia egzystencji społecznej a wychowanie*. Red. T. Frąckowiak. Warszawa: Fundacja Innowacje i WSzS-E, 2001.
- Babbie E.: *Badania społeczne w praktyce*. Tłum. W. Betkiewicz [i inni]. Warszawa: PWN, 2003.
- Babbie E.: *Podstawy badań społecznych*. Tłum. W. Betkiewicz [i inni]. Warszawa: PWN, 2008.
- [B.a.]: „*Ballada o Zakaczawiu*”. W: *Materiały promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica 2000.
- Bacon F.: *Novum Organum*. Tłum. I. Wikarjak. Warszawa: PWN, 1955.
- Baldwin E., Longhurst B., Mccracken S., Ogborn M., Smith G.: *Wstęp do kulturoznawstwa*. Tłum. M. Kaczyński, J. Łoziński, T. Rosiński. Poznań: Wydawnictwo Zys i S-ka, 2007.
- Bartosz A.: *Projekt Nowa Huta*. „Lodołamacz” 2005, nr 7.
- Bauman T.: *O możliwości zastosowania metod jakościowych w badaniach pedagogicznych*. W: *Zasady badań pedagogicznych*. Red. T. Pilch. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 1998.
- Bauman T.: *Strategie jakościowe w badaniach pedagogicznych*. W: T. Pilch, T. Bauman: *Zasady badań pedagogicznych. Strategie jakościowe i ilościowe*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2001.
- Bauman Z.: *Etyka ponowoczesna*. Tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir. Warszawa: PWN, 1996.
- Bauman Z.: *Globalizacja*. Tłum. E. Klekot. Warszawa: PIW, 2000.
- Bauman Z.: *O miejscu teatru w ponowoczesnej sztuce*. W: *Teatr w miejscach niteatralnych*. Red. J. Tyszk. Warszawa: PIW, 2001.
- Bauman Z.: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Tłum. E. Klekot. Warszawa: Wydawnictwo Sic! s.c., 2000.
- Bauman Z.: *Współnota*. Tłum. J. Margański. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008.
- Bauman Z.: *Zindywidualizowane społeczeństwo*. Tłum. O. i W. Kubińscy. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2008.
- Beata: *Nowe na Słonecznym*. „Lodołamacz” 2005, nr 7.
- Beata: *Plakat i Nowa Huta*. „Lodołamacz” 2006, nr 16–17.
- Beata: *Przedmioty odnalezione*. „Lodołamacz” 2006, nr 15.
- Beck J.: *The Life of the Theatre. The relation of the artist to the struggle of the people*. New York: Limelight Editions, 1991.
- Beck U.: *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej rzeczywistości*. Tłum. S. Cieśla. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2002.
- Benedict R.: *Wzory kultury*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2005.

- Berger P., Luckmann T.: *Spółeczne tworzenie rzeczywistości*. Tłum. J. Nianik. Warszawa: PIW, 1983.
- Berthold M.: *Historia teatru*. Tłum. D. Żmij-Zielińska. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1980.
- Besnard P.: *Problematyka animacji społeczno-kulturalnej*. W: *Rozprawy o wychowaniu*. Red. M. Debesse, G. Mialaret. T. 2: *Rola i kształcenie nauczycieli, edukacja permanentna, animacja*. Warszawa: PWN, 1988.
- Bielańska A.: *Teatr, który leczy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002.
- Beuys J.: *Teksty, komentarze, wywiady*. Wybór, oprac., wstęp J. Jedliński. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Ruchu i Centrum Sztuki Współczesnej, 1990.
- Bielska E.: *Fenomenologiczne oraz funkcjonalistyczne konteksty codzienności a koncepcja kreatywności jednostki jako postulat edukacyjny w sytuacji zmiany społecznej*. W: *Edukacja a życie codzienne*. Red. A. Radzewicz-Winnicki przy współudziale E. Bielskiej. T. 1. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.
- Bielska E.: *Ponowoczesne konteksty liberalizmu a preferencje młodzieży akademickiej wobec wybranych aspektów stylów życia*. Katowice: Wydawnictwo Śląskiej Wyższej Szkoły Zarządzania im. gen. Jerzego Ziętka w Katowicach, 2006.
- Bielska E.: *Studenci a liberalny system wartości w Polsce i Danii*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2006.
- Biernacka J.: *Nie jestem zastężonym działaczem kultury*. „Didaskalia” 2005, nr 65/66.
- Bohnsack R.: *Rekonstruktive Sozialforschung — Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Forschung*. Oppladen: UTB, 1999.
- Bokszański Z.: *Pojęcie działania społecznego w teorii socjologicznej Floriana Znanieckiego*. „Studia Socjologiczne” 1972, nr 2.
- Bokszański Z.: *Tożsamość aktora społecznego a zmiana społeczna*. W: *Zmiana społeczna. Teoria i doświadczenia polskie*. Red. J. Kurczewska. Warszawa: IFiS PAN, 1999.
- Bourdieu P.: *The Market of Symbolic Goods*. „Poetics” 1985, nr 14.
- Bourdieu P., Passeron J.C.: *Reprodukcja. Elementy systemu teorii nauczania*. Tłum. E. Neyman. Warszawa: PWN, 1990.
- Brodowska H.: *Wstęp*. W: H. Radlińska: *Oświata i kultura wsi polskiej*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1979.
- Bruce S.: *Socjologia*. Tłum. M. Stopa. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2000.
- Brzezińska A.: *Jak dzisiaj wprowadzać dzieci i młodzież w świat kultury?* W: *Raport o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży w latach 1989–2003*. Red. J.Z. Rudziński, J. Tysza. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 2006.
- Bukowski B.: *Przypadkowe miasto*. „Lodołamacz” 2006, nr 11.
- Burke E.: *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*. Tłum. P. Graff. Warszawa: PWN, 1968.
- Burszta W.J.: *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*. Poznań: Zys i S-ka Wydawnictwo s.c., 1998.
- Burszta W.J., Kuligowski W.: *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza”, 2000.

- Burszta W.J.: *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2004.
- Burzyńska A.R.: *Mniej więcej tak*. „Didaskalia” 2004, nr 63.
- Camus A.: *Eseje*. Tłum. J. Guze. Warszawa: PIW, 1973.
- Carlson M.A.: *Performans*. Tłum. E. Kubikowska. Warszawa: PWN, 2007.
- Cartwright D.P.: *Zastosowania analizy treści*. W: *Metody badań socjologicznych*. Wybór i oprac., wstępem poprzedził S. Nowak. Warszawa: PWN, 1965.
- Cassirer E.: *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Tłum. B. Suchodolski. Warszawa: Czytelnik, 1977.
- Celeda A.: *Między tradycją a innowacją. Rozmowa z Andrzejem Łapickim i Jarosławem Kilianem*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35.
- Chmaj L.: *Kierunki i prądy pedagogiki współczesnej*. Warszawa—Wilno: Nasza Księgarnia, 1938.
- Chwieduk A., Pomieciński A.: *Wprowadzenie. Francuska antropologia kulturowa: tradycja, kierunki i kontynuacje*. W: *Francuska antropologia kulturowa wobec problemów współczesnego świata*. Red. A. Chwieduk, A. Pomieciński. Warszawa: PWN, 2008.
- Ciczkowski W.: *Bezpieczeństwo człowieka w środowisku lokalnym*. Olsztyn: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1999.
- Ciechocińska M.: *Region jako teren badań socjologicznych*. „Studia Socjologiczne” 1983, nr 3.
- Comte A.: *Metoda pozytywna w szesnastu wykładach*. Tłum. W. Wojciechowska. Warszawa: PWN, 1961.
- Croce B.: *Historia Europy w XIX wieku*. Tłum. J. Ugniewska. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- [B.a.]: „Cukier w normie”. „Lodołamacz” 2005, nr 4, 5.
- Cybulski S.: *Przedstawienia teatralne szkolne*. Warszawa: PIW, 1927.
- Czarnik J.: *Domowe relikwie wałbrzyskich Kresowiaków*. „Pamiętki z Borystawia, Chodnicy, Drohobycza, Lwowa i okolic”. „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1.
- Czerwiński M.: *Upowszechnienie kultury a struktura społeczna*. Warszawa: PWN, 1969.
- Damrosz J.: *Próba określenia nowych zadań pedagogiki kultury w epoce kryzysu europejskiej formacji cywilizacyjno-kulturowej*. „Pedagogika Kultury” 2005, T. 1.
- Debord G.: *Spółczesność spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłum. M. Kwaterko. Warszawa: PIW, 2006.
- Drewniak Ł.: *Kosmonauci polskiego teatru*. „Notatnik Teatralny” 2005, nr 38.
- Dudzikowa M.: *Wychowanie przez aktywne uczestnictwo*. Warszawa: PWN, 1987.
- Durkheim E.: *Elementarne formy życia religijnego*. Tłum. A. Zadrożyńska. Warszawa: PWN, 1990.
- Durkheim E.: *Zasady metody socjologicznej*. Tłum. J. Szacki. Warszawa: PWN, 2000.
- Dyczewski L.: *Kultura polska w okresie przemian*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1993.
- [B.a.]: *Dzieci Wyspiańskiego*. „Lodołamacz” 2008, nr 1.

- Dzięgielewska M.: *Teorie życia codziennego — poszukiwanie znaczeń*. W: *Edukacja a życie codzienne*. Red. A. Radziejewicz-Winnicki przy współudziale E. Bielskiej. T. 1. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.
- Eco U.: *Historia piękna*. Tłum. A. Kuciak. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 2005.
- Eco U.: *Historia brzydoty*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 2007.
- Estreicher K.: *Historia sztuki w zarysie*. Warszawa: PWN, 1988.
- Falkiewicz A.: *Teatr, społeczeństwo*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980.
- Fatyga B.: *Polska młodzież w okresie przemian*. W: *Wymiary życia społecznego*. Red. M. Marody. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2002.
- Federowicz J.: *Chuligani grają Szekspira*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 1: *Teatr w świecie*. Red. M. Karasińska, G. Leszczyński. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 2007.
- Ferenz K.: *Konteksty edukacji kulturalnej. Społeczne interesy i indywidualne wybory*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza UZ, 2003.
- Ferenz K.: *Możliwości ożywiania życia kulturalnego społeczności lokalnych*. W: *Animacja kulturalna jako problem pedagogiczny*. Red. J. Gajda. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1994.
- Filipowicz S.: *Twarz i maska*. Kraków—Warszawa: Znak, Fundacja im. S. Batorego, 1998.
- [B.a.]: *Fotografia 2000—2007*. „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1.
- Foucault M.: *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*. Tłum. D. Leszczyński. Warszawa—Wrocław: PWN, 2000.
- Foucault M.: *Trzeba bronić społeczeństwa*. Tłum. M. Kowalska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- Francuska antropologia kulturowa wobec problemów współczesnego świata. Red. A. Chwieduk, A. Pomieciński. Warszawa: PWN, 2008.
- Freud Z.: *Kultura jako źródło cierpień*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1995.
- Fręś J.A.: *Edukacja teatralna w szkole średniej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1990.
- Gajda J.: *Antropologia kulturowa. Kultura obyczajowa początku XXI wieku*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2008.
- Gajda J.: *New Age — poszukiwanie nowej wizji życia*. W: *Polska w XXI wieku*. Warszawa: PAN, 1994.
- Gajda J.: *Pedagogika kultury*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. Red. T. Pilch. T. 4. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2005.
- Gajda J.: *Samotność i kultura*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, 1987.
- Gajoch M.: *Magdalena Gajoch z Nowohuckiego Centrum Kultury w Krakowie*. „Lodołamacz” 2005, nr 4—5.
- Galas U.: *Mistrzejowickie rzeźby*. „Lodołamacz” 2006, nr 13.
- Gall I.: *Pisma o teatrze*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1993.
- Gaś Z.: *Profilaktyka uzależnień*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1993.

- Giddens A.: *Interpretative Soziologie*. Frankfurt am Main—New York: Campus, 1984.
- Giddens A.: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. A. Szulżycka. Warszawa: PWN, 2002.
- Głomb J.: *Teatr w ruinach*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35.
- Goban-Klas T.: *Socjologiczna problematyka publiczności teatralnej*. „Kultura i Społeczeństwo” 1969, T. 13, nr 3.
- Goban-Klas T.: *Z zagadnień socjologii sztuki*. Kraków: PAN, 1971.
- Goffman E.: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Tłum. H. i P. Śpiewakowie. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Golka M.: *Socjologia kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2007.
- Golka M.: *Socjologia sztuki*. Warszawa: Centrum Doradztwa i Informacji Difin, 2008.
- Gołaczyńska M.: *Wrocław—Breslau. Przestrzeń miast w teatrze*. W: *Teatr — przestrzeń — ciało — dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*. Red. M. Gołaczyńska, I. Guszpit. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Gołaszewska M.: *Egzystencjalne i esencjalne pytania wobec kultury estetycznej*. W: *Edukacja kulturalna a egzystencja człowieka. Zbiór studiów*. Red. B. Suchodolski. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986.
- Goode W.J., Hatt P.K.: *Monograficzne badania układów społecznych*. W: *Metody badań socjologicznych*. Wybór, oprac. i wstępem i przypisami opatrzył S. Nowak. Warszawa: PWN, 1965.
- Goodman N.: *Wstęp do socjologii*. Tłum. J. Polak, J. Ruszkowski, U. Zielińska. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo s.c., 1997.
- Goodman N., Marx G.T.: *Society Today*. New York: Random House, 1982.
- Gorlach K.: *Z socjologią na ty*. „Studia Socjologiczne” 2004, nr 4.
- Górnikowska-Zwolak E.: *Aktywność i aktywizacja*. W: *Pedagogika społeczna u schyłku XX wieku*. Red. A. Radzewicz-Winnicki. Katowice: ZSPM-Press, 1992.
- Górnikowska-Zwolak E.: *Myśl feministyczna jako nurt rozważań w pedagogice społecznej*. Mysłowice: Wydawnictwo Górnośląskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Kardynała Augusta Hłonda w Mysłowicach, 2006.
- Gruszczyński P.: *Reżyser idzie na wojnę*. „Notatnik Teatralny” 2005, nr 38.
- Grzymalski Ł.: *Dumni z Huty*. „Lodołamacz” 2006, nr 18.
- Gumuła W.: *Transformacja ustrojowa*. W: *Encyklopedia socjologii*. T. 4. Red. K.W. Frieske [i inni]. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002.
- Gurycka A.: *W poszukiwaniu psychologicznych mechanizmów społecznej aktywizacji*. W: *Aktywność i aktywizacja społeczna*. Red. A. Gurycka. Warszawa: PWN, 1976.
- Guzicki A.: *Rose Marie czyli Rozalia*. „Wersja Legnicka” 2001, nr 2/3.
- Hajduk E.: *Kulturowe wyznaczniki biegu życia*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2001.
- Hałas E.: *Konwersja. Perspektywa socjologiczna*. Lublin: Norbertinum, 1992.
- Hammersley M., Atkinson P.: *Metody badań terenowych*. Tłum. S. Dymczyk. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2000.

- Hausbrandt A.: *Teatr w społeczeństwie*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983.
- Hegel G.: *Fenomenologia ducha*. Tłum. A. Landman. T. 1: *Przyjemność i konieczność*; T. 2: *Żywe dzieło sztuki*. Warszawa: PWN, 1963.
- Herskovits M.: *Man and His Works*. New York: A. Knopf, 1940.
- Hertz A.: *Zadania społeczne teatru*. „Scena Polska” 1938, z. 2–3.
- Hołyst B.: *List o edukacji*. W: *Listy o edukacji*. Red. L. Witkowski. „Forum Oświatowe” 1998, nr 2.
- Huizinga J.: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa: Czytelnik, 1985.
- Ich małe ojczyzny. Lokalność, korzenie, tożsamość w warunkach przemian*. Red. M. Trojan. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej, 2003.
- Jakościowe orientacje w badaniach pedagogicznych. Studia i materiały*. Red. D. Urbaniak-Zajac, J. Piekarski. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2001.
- Jałowicki B.: *Rozwój lokalny*. Warszawa: Instytut Gospodarki Przestrzennej, Wydział Geografii i Studiów Regionalnych Uniwersytetu Warszawskiego, 1989.
- Jankowski D.: *Aktywność kulturalna a edukacja kulturalna w perspektywie permanencji procesów rozwoju człowieka*. „Pedagogika Kultury” 2005, T. 1.
- Jankowski D.: *Bogdan Suchodolski o upowszechnianiu i uspołecznieniu kultury*. W: *Profesor Bogdan Suchodolski. Jego filozofia, myśl pedagogiczna i działalność*. Red. I. Wojnar, H. Kwiatkowska, Z. Kwieciński. Warszawa: Wydawnictwo „Edytor” s.c., 1996.
- Jankowski D.: *Dom kultury jako ośrodek twórczości. Zarys modelu*. „Kultura i Społeczeństwo” 1983, nr 3.
- Janowska K.: *O Nowej to Hucie opera*. „Polityka” 2006, nr 31.
- Janowska K.: *Polska od kulis*. „Polityka” 2006, nr 12.
- Jaracz S.: *O styl teatru polskiego*. „Nowa Epoka” 1945, nr 6–7.
- Jedleńska B.: *Animacja społeczno-kulturalna w nurcie współczesnej pedagogiki kultury*. „Pedagogika Kultury” 2005, T. 1.
- Jezutek M.: *Projekt Nowa Huta*. „Lodołamacz” 2005, nr 7.
- Kaczmarek J.: *Joseph Beuys: od koncepcji artystycznej do teorii społecznej*. „Kultura i Społeczeństwo” 1995, nr 1.
- Kaczmarek S.: *Rewitalizacja terenów poprzemysłowych: nowy wymiar w rozwoju miast*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2001.
- Kamiński A.: *Funkcje pedagogiki społecznej*. Warszawa: PWN, 1982.
- Kamiński A.: *Wstęp*. W: H. Radlińska: *Pisma pedagogiczne*. T. 1: *Pedagogika społeczna*. Wrocław—Warszawa—Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961.
- Kant I.: *Metafizyka moralności*. Tłum. E. Nowak. Warszawa: PWN, 2005.
- Karasińska M.: *Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 2: *Świat w teatrze*. Red. M. Karasińska, G. Leszczyński. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 2007.
- Karasińska M.: *Wstęp*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. Red. M. Karasińska, G. Leszczyński. T. 2: *Świat w teatrze*. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 2007.

- Kargul J.: *Animacja kulturalna*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. Red. T. Pilch. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2003.
- Kaske G.: *Z okazji jubileuszu 160-lecia Teatru Miejskiego w Liegnitz — Legnicy*. W: *Teatr miasta — miasto teatru. Dawna Legnica i jej teatr we wspomnieniach mieszkańców*. Red. R. Urbański współpraca C.H. Hiller. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT — Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2007.
- Kasprzyk L., Węgrzecki A.: *Wprowadzenie do filozofii*. Warszawa: PWN, 1983.
- Katz D.: *Badania terenowe*. W: *Metody badań socjologicznych*. Wybrał, oprac., wstępem i przypisami opatrzył S. Nowak. Warszawa: PWN, 1965.
- Kawula S.: *Studia z pedagogiki społecznej*. Olsztyn: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1988.
- Kaźmierczak T.: *Upośledzenie społeczne*. W: *Encyklopedia socjologii. Suplement*. Red. H. Kubiak, G. Lissowski, W. Morawski, J. Szacki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2005.
- Kleczewska M.: ***. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35.
- Klimczak D.P.: *Drama — etnodrama — socjodrama w warsztacie pedagoga — animatora kultury*. „Pedagogika Kultury” 2006, T. 2.
- Kłoskowska A.: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa: PWN, 1980.
- Kłoskowska A.: *Sąsiedztwo kultur i treningi we wzajemności*. „Kultura i Społeczeństwo” 1991, nr 4.
- Kłoskowska A.: *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN, 2007.
- Kołodziejczyk M.: *Kadry z Podgórza*. „Polityka” 2007, nr 48.
- Komarnicki L.: *Teatr szkolny*. Warszawa: PIW, 1926.
- Komeński J.A.: *Wielka dydaktyka*. Wrocław: PAN, 1956.
- Konopczyński M.: *Metody twórczej resocjalizacji*. Warszawa: PWN, 2007.
- Korniłowicz K.: *Pomoc społeczno-kulturalna dla młodzieży pracującej i dorosłych. Wybór pism*. Wrocław—Warszawa—Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- Korniłowicz K.: *Pomoc w tworzeniu jako zadanie pracy kulturalnej*. W: *Zagadnienia oświaty dorosłych. Dwie konferencje*. Red. K. Korniłowicz. Warszawa: Wydawnictwo Federacji Oświatowej Organizacji Społecznych, 1930.
- Kosiński J.: *Kształt teatru*. Warszawa: PIW, 1984.
- Kowalak T.: *Marginalność i marginalizacja społeczna*. Warszawa: Elipsa, 1998.
- Kowalski P.: *Popkultura i humaniści*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004.
- Kowalski S.: *Podejście systemowe w badaniach środowisk wychowawczych*. „Studia Pedagogiczne” 1984, T. 47.
- Kowalski S.: *Socjologia wychowania w zarysie*. Warszawa: PWN, 1976.
- Kozielecki J.: *Koniec wieku nieodpowiedzialności*. Warszawa: Jacek Santorski & Co. Wydawnictwo 1995.
- Krajewski M.: *Sztuka jako praktyka społeczna. Miejsce instytucji świata artystycznego w społecznej rzeczywistości*. „Kultura i Społeczeństwo” 1995, nr 1.
- Krzczkowski K.: *O stanowisku nauk praktycznych*. „Nauka Polska” 1936, T. 21.
- Kubin J.: *Kultura umysłowa — model i rezultat kształcenia ogólnego przez naukę*. W: *Profesor Bogdan Suchodolski. Jego filozofia, myśl pedagogiczna i działalność*. Red.

- I. Wojnar, H. Kwiatkowska, Z. Kwieciński. Warszawa—Toruń: PTP, Edytor, 1996.
- Kubinowski D.: *Nowe procesy i zjawiska kulturowe jako wyzwanie dla współczesnej pedagogiki kultury — wprowadzenie*. „Pedagogika Kultury” 2006, T. 2.
- Kubinowski D.: *Rewitalizacja tradycyjnych wartości we współczesnej kulturze: etnopedagogia wobec globalizacji*. W: *O nowy humanizm w edukacji*. Red. J. Gajda. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2000.
- Kubinowski D.: *Rewitalizacja*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. Red. T. Pilch. T. 5. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2006.
- Kubinowski D.: *W poszukiwaniu komplementarnego modelu współczesnej pedagogiki kultury — wprowadzenie*. „Pedagogika Kultury” 2005, T. 1.
- Kuczyński J.: *Powołanie młodego człowieka: uniwersalizm i świat uniwersalny*. W: *Pokolenie przełomu*. Red. J. Kuczyński. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1991.
- Kudliński T.: *Rodowód polskiego teatru*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1972.
- Kulpińska J.: *Spółeczna aktywność pracowników przedsiębiorstwa przemysłowego*. Warszawa: PWN, 1969.
- Kultura, wartości, kształcenie*. Red. D. Kubinowski. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003.
- Kunicki-Goldfinger W.J.H.: *Znikąd donikąd*. Warszawa: PIW, 1993.
- Kvale S.: *InterViews. Wprowadzenie do jakościowego wywiadu badawczego*. Tłum. S. Zabielski. Białystok: Trans Humana, 2004.
- Kwaśniewski K.: *Zderzenie kultur. Tożsamość a aspekty konfliktów i tolerancji*. Warszawa: PWN, 1982.
- Kwiecińska M.: *Zmiana społeczna jako gra dyskursów*. W: *Nieobecne dyskursy*. Cz. 5. Red. Z. Kwieciński. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1997.
- Kwieciński Z.: *Nieobecne dyskursy*. Cz. 5. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1997.
- Kwieciński Z.: *O edukację i pedagogikę radykalnie krytyczną*. W: *Alternatywna pedagogika humanistyczna*. Red. B. Suchodolski. Wrocław—Warszawa—Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.
- Kwieciński Z.: *Samorodny teatr w szkole*. Warszawa: PIW, 1933.
- Kwieciński Z.: *Tropy — ślady — próby. Studia i szkice z pedagogii pogranicza*. Poznań—Olsztyn—Toruń: Wydawnictwo „Edytor”, 2000.
- Kwieciński Z.: *Wykluczanie*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002.
- Kyzioł A.: *Piąta władza*. „Polityka” 2005, nr 39.
- Kyzioł A.: *Wędrówka przez piekło*. „Polityka” 2008, nr 31.
- Lalak D., T. Pilch: *Strategie badawcze i funkcje użyteczne badań w pedagogice społecznej*. W: *Pedagogika społeczna. Człowiek w zmieniającym się świecie*. Red. T. Pilch, I. Lepalczyk. Warszawa: Wydawnictwo „Żak”, 1995.
- Legowicz J.: *Zarys historii filozofii, elementy doksografii*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1980.

- Lepage R.: *Orędzie na Dzień Teatru*. Polski Ośrodek ITI 2008. Dostępne w Internecie: www.teatry.art.pl/linne/teatralia5/tjoo.htm [data dostępu: 27.11.2009].
- Lesiak D.: *Parafia bez retuszu*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35.
- Lewowicki T.: *Problemy życia społecznego a tradycyjne i nowe zadania pedagogiki społecznej*. W: *Pedagogika społeczna w Polsce — między stagnacją a zaangażowaniem*. Red. E. Górnikowska-Zwolak, A. Radziejewicz-Winnicki przy współpracy A. Czerkawskiego. T. 1, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1999.
- Lewowicki T.: *Przemiany oświaty. Szkice o ideach i praktyce edukacyjnej*. Warszawa: Wydział Pedagogiczny Uniwersytetu Warszawskiego, 1994.
- Lewowicki T.: *Szkice do teorii zachowań tożsamościowych*. W: *W poszukiwaniu teorii przydatnych w badaniach międzykulturowych*. Red. T. Lewowicki, E. Ogrodzka-Mazur. Cieszyn: Uniwersytet Śląski. Filia w Cieszynie, 2001.
- Luhmann N.: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Made in Poland, dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego*. Red. H. Sułek. T. 2. Kraków: Korporacja Ha! Art.& Horyzont, 2006.
- Mak: *Teatralnych programów finał*. „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1.
- Marginalizacja w problematyce pedagogiki społecznej i praktyce pracy socjalnej*. Red. K. Marzec-Holka przy współpracy H. Guzy-Steinke, A. Rutkowskiej. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2005.
- Mariański J.: *Kryzys moralny czy transformacja wartości? Studium socjologiczne*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2001.
- Mariański J.: *Wprowadzenie do socjologii moralności*. Lublin: Redakcja Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1989.
- Marynowicz-Hetka E.: *Pedagogika społeczna*. T. 1. Warszawa: PWN, 2006.
- Maslow A.H.: *Motywacja a osobowość*. Tłum. P. Sawicka. Warszawa: PWN, 1990.
- [B.a.]: *„Made in Poland”*. W: *Materiały promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej*. Legnica 2005.
- Matynia E.: *Demokracja performatywna*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008.
- Meissner K., Wrazas I.: *Kawałek mięsa na krzyżu*. Rozmowę spisała M. Hepel, „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35.
- Mellibruda J.: *Psychologiczna koncepcja mechanizmów uzależnienia*. „Terapia Uzależnienia i Współuzależnienia” 1999, nr 1(4).
- Melosik Z.: *Edukacja a stratyfikacja społeczna*. W: *Pedagogika. Podręcznik akademicki*. Red. Z. Kwieciński, B. Śliwerski. Warszawa: PWN, 1994.
- Melosik Z.: *Pedagogika życia codziennego: teoria i praktyka*. W: *Edukacja a życie codzienne*. Red. A. Radziejewicz-Winnicki przy współudziale E. Bielskiej. T. 1. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.
- Melosik Z.: *Postmodernistyczne kontrowersje wokół edukacji*. Toruń—Poznań: Edytor, 1995.
- Melosik Z.: *Teoria i praktyka edukacji wielokulturowej*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2007.

- Melosik Z.: *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*. Toruń–Poznań: Wydawnictwo „Edytor”, 1996.
- Melosik Z.: *Współczesne amerykańskie spory edukacyjne*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1994.
- Melosik Z., Szkudlarek T.: *Kultura, tożsamość i edukacja. Migotanie znaczeń*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 1998.
- Mendel M.: *Pedagogika miejsca i animacja na miejsce wrażliwa*. W: *Pedagogika miejsca*. Red. M. Mendel. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, 2006.
- Mendel M.: *Wstęp*. W: *Pedagogika miejsca*. Red. M. Mendel. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, 2006.
- Merton R.K.: *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*. Tłum. E. Morawska, J. Wertenstein-Żuławski. Warszawa: PWN, 1982.
- Metody badań socjologicznych*. Wybrał, oprac., wstępem i przypisami opatrzył S. Nowak. Warszawa: PWN, 1965.
- Miciukiewicz K.: *Miasto jako społeczna reprodukcja przestrzeni i kontrprzestrzeni miejsc*. W: *Pedagogika miejsca*. Red. M. Mendel. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, 2006.
- Miezian M.: *Muzeum Nowej Huty*. „Lodołamacz” 2005, nr 4–5.
- Miezian M.: *Nowa Huta. Socjalistyczna w formie, fascynująca w treści*. Kraków: Wydawnictwo Bezdroża, 2004.
- Miezian M.: *Szlak przodowników pracy*. „Lodołamacz” 2006, nr 11.
- Migdałowska K.: *Do Timbaktu*. „Notatnik Teatralny” 2005, nr 38.
- Miles M.B., Huberman A.M.: *Analiza danych jakościowych*. Tłum. S. Zabielski. Białystok: Trans Humana, 2000.
- Miłkowski T.: *Buntownicy w polityce i teatrze*. „Trybuna”, 18.06.2006.
- Miłkowski T.: *Między fikcją a życiem*. „Przegląd”, 4.08.2005.
- Misiak W.: *Encyklopedia socjologiczna*. T. 2: *Miasto*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999.
- Misztal B.: *Teoria socjologiczna a praktyka społeczna*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2000.
- Miszalska A.: *Sytuacja demokracji u schyłku wieku. Niepokoje globalne, niepokoje polskie*. „Kultura i Społeczeństwo” 2000, nr 3.
- Miszalska A.: *Wizje ładu społecznego w społeczeństwie postmonocentrycznym*. „Kultura i Społeczeństwo” 1993, nr 3.
- Modrzewski J.: *Pedagogika społeczna wobec syndromu „niepewnego jutra”*. W: *Pedagogika społeczna w Polsce po 1989 roku. Przemiany w nauce, obecność międzynarodowa, kręgi tematyczne prac badawczych*. Red. B. Kromolicka, A. Radzewicz-Winnicki oraz M. Noszyk-Bernasiewicz. Katowice—Gorzów Wielkopolski: Wydawnictwo Śląskiej Wyższej Szkoły Zarządzania im. gen. Jerzego Ziętka w Katowicach, 2007.
- Modrzewski J.: *Społeczna obecność jednostki. Fantamazy i konkrety w podmiotowym doświadczaniu i kreowaniu rzeczywistości*. W: *Edukacja a życie codzienne*. Red. A. Radzewicz-Winnicki przy współudziale E. Bielskiej. T. 1. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.

- Mosiek P.: *Rodzima pedagogika społeczna wobec bezrobocia i marginalizacji społecznej*. W: *Pedagogika społeczna w Polsce po 1989 roku*. W: *Przemiany w nauce, obecność międzynarodowa, kręgi tematyczne prac badawczych*. Red. B. Kromolicka, A. Radziejewicz-Winnicki oraz M. Noszczyk-Bernasiewicz. Katowice—Gorzów Wielkopolski: Śląska Wyższa Szkoła Zarządzania im. gen. Jerzego Ziętka w Katowicach, 2007.
- Moździerz A.: *Modernizacja lokalnych środowisk wychowawczych w mieście średnim. Potrzeby, możliwości, postulaty pedagogiczne*. Olsztyn: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997.
- Mróz P.: *Filozofia sztuki (w ujęciu egzystencjalizmu)*. Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”, 1992.
- [B.a.]: *Muzyka w Kombinacie*. „Lodołamacz” 2005, nr 6.
- Nastolatki i kultura w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych*. Red. A. Przecławska, L. Rowicki. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2000.
- Nauki pedagogiczne w Polsce. Dokonania, problemy, współczesne zadania, perspektywy*. Red. T. Lewowicki, M.J. Szymański przy współpracy R. Kwiecińskiej, S. Kowala. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2004.
- Nentwig-Gesemann I.: *Tworzenie typologii — w stronę wielowymiarowej rekonstrukcji przestrzeni doświadczenia*. W: *Spółeczne przestrzenie doświadczenia. Metoda interpretacji dokumentarnej*. Red. S. Krzychała. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, 2004.
- Nicoll A.: *Dzieje teatru*. Tłum. A. Dębicki. Warszawa: PIW, 1977.
- Nowak A., Wysocka E.: *Problemy i zagrożenia społeczne we współczesnym świecie. Elementy patologii społecznej i kryminologii*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2001.
- Nowak S.: *Metodologia badań socjologicznych*. Warszawa: PWN, 1970.
- Nowak S.: *Metodologia badań społecznych*. Warszawa: PWN, 1985.
- Nowak S.: *Metodologia badań społecznych*. Warszawa: PWN, 2007.
- Nowak S.: *Pojęcie postawy w teoriach i stosowanych badaniach społecznych*. W: *Teorie postaw*. Red. S. Nowak. Warszawa: PIW, 1973.
- Nycz E.: *Animacja społeczno-kulturalna. Pomiędzy ideą a trudem realizacji*. W: *Animacja społeczno-kulturalna w mieście. Ukierunkowania — bariery — korzyści*. Red. E. Nycz, L. Nowacka. Racibórz: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej oraz Polskie Towarzystwo Pedagogiczne oddział Racibórz, 2008.
- Nycz E., Nowacka L.: *Wstęp*. W: *Animacja społeczno-kulturalna w mieście. Ukierunkowania — bariery — korzyści*. Red. E. Nycz, L. Nowacka. Racibórz: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej oraz Polskie Towarzystwo Pedagogiczne oddział Racibórz, 2008.
- O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium Profesora Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa: Instytut Kultury, 1997.
- Ogrodzka-Mazur E.: *Język przekazu artystycznego jako wyznacznik zachowań kulturowych mniejszości narodowej na Zaolziu (na przykładzie działalności „Sceny*

- Polskiej” oraz teatru lalek „Bajka”*). W: *Język, komunikacja i edukacja w społecznościach wielokulturowych*. Red. T. Lewowicki, J. Urban, A. Szczypka-Rusz. Cieszyń—Warszawa: Uniwersytet Śląski. Filia UŚ; Wyższa Szkoła Pedagogiczna ZNP, 2004.
- Ogrodzka-Mazur E.: *Zabawy parateatralne w klasach I—III jako stymulatory rozwoju możliwości twórczych dziecka*. Cieszyń: Uniwersytet Śląski. Filia UŚ, 1996.
- Olechnicki K., Załęcki P.: *Słownik socjologiczny*. Toruń: Wydawnictwo Graffiti BC, 2004.
- Ostrowska J.: *Specjalnie dla młodzieży. Z mitologii teatru ulicznego*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 2: *Świat w teatrze*. Red. M. Karasińska, G. Leszczyński. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 2007.
- Ostrowska J.: *Teatr — ulica — plener. Pustka*. W: *Teatr — przestrzeń — ciało — dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*. Red. M. Gołaczyńska, I. Guszpit. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Ostrowska U.: *Dialog w pedagogicznym badaniu jakościowym*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2000.
- Ossowska M.: *Wzór demokracji*. Lublin: Instytut Wydawniczy „Daimonion”, 1992.
- Ossowski S.: *U podstaw estetyki*. T. 1. Warszawa: PWN, 1966.
- Ossowski S.: *Wybór pism estetycznych*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2004.
- Pacholski M., Słaboń A.: *Słownik pojęć socjologicznych*. Kraków: Akademia Ekonomiczna. Wydawnictwo Uczelniane, 1997.
- Parsons T.: *Struktura społeczna a osobowość*. Tłum. M. Tabin. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, 1969.
- Pawłowski R.: *Głosujcie na Klatę*. „Notatnik Teatralny” 2005, nr 38.
- Piekarski J.: *Pedagogika społeczna i jej społeczny kontekst*. W: *Pedagogika społeczna w Polsce — między stagnacją a zaangażowaniem*. Red. E. Górnikowska-Zwolak, A. Radziejewicz-Winnicki przy współpracy A. Czerkawskiego. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- Piekarski J.: *U podstaw pedagogiki społecznej. Zagadnienia teoretyczno-metodologiczne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007.
- Pieter J.: *Poznawanie środowiska wychowawczego*. Wrocław—Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960.
- [B.a.]: [Pierwsze] I Triennale Fotografii Wałbrzyskiej. „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1.
- Pilch T.: *Środowisko lokalne*. W: *Elementarne pojęcia pedagogiki społecznej i pracy socjalnej*. Red. D. Lalak, T. Pilch. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 1999.
- Pilch T.: *Zasady badań pedagogicznych*. Warszawa: Wydawnictwo „Żak”, 1995.
- Piluk P.: *Jeszcze się zbiera minjan...* „Wersja Legnicka” 2001, nr 2/3.
- Polak C.: *Wizjonerzy w blokowiskach*. „Ozon”, 2.09.2005.
- [B.a.]: *Pomoc w teatrze*. „Lodołamacz” 2006, nr 19.
- Przećławska A.: *Czym jest wychowanie*. „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze” 1993, nr 1.

- Przećławska A.: *Pedagogika społeczna — tradycyjne odniesienia i współczesne wyzwania*. W: *Pedagogika społeczna jako dyscyplina akademicka. Stan i perspektywy*. Red. E. Marynowicz-Hetka, J. Piekarski, E. Cyrańska. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998.
- Pułka L.: *Po trzydziestu latach, czyli subiektywnej historii legnickiego teatru część 3, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica: [B.w.], 2007.
- Radlińska H.: *Oświata dorosłych*. Warszawa: Ludowy Instytut Oświaty i Kultury, 1947.
- Radlińska H.: *Oświata i kultura wsi polskiej. Wybór pism*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1979.
- Radlińska H.: *Pisma pedagogiczne*. T. 1: *Pedagogika społeczna*. Wstęp R. Wroczyński, A. Kamiński, oprac. W. Wyrobkowska-Delawska. Wrocław—Warszawa—Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961.
- Radlińska H.: *Planowanie pracy wychowawczej na tle środowiska*. „Ruch Pedagogiczny” 1933/1934, nr 6.
- Radlińska H.: *Stosunek wychowawcy do środowiska społecznego. Szkice z pedagogiki społecznej*. Warszawa: „Nasza Księgarnia”, SP. AKC. ZNP, 1935.
- Radziewicz-Winnicki A.: *Identyfikacja z zawodem, grupą robotniczą i zakładem pracy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1979.
- Radziewicz-Winnicki A.: *Modernizacja niedostrzeganych obszarów rodzimej edukacji*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 1999.
- Radziewicz-Winnicki A.: *Nabywanie oraz wytwarzanie nowych doświadczeń w życiu codziennym jednostki w postmonocentrycznym łańdźu społecznym*. W: *Edukacja a życie codzienne*. Red. A. Radziewicz-Winnicki przy współudziale E. Bielskiej. T. 1. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.
- Radziewicz-Winnicki A.: *Pedagogika społeczna. W obliczu realiów codzienności*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.
- Radziewicz-Winnicki A.: *Spółczeństwo w trakcie zmiany. Rozważania z zakresu pedagogiki społecznej i socjologii transformacji*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2004.
- Radziewicz-Winnicki A., Roter A.: *Ryzyko transformacyjne nowego ładu społeczno-edukacyjnego*. Katowice: Wydawnictwo Śląskiej Wyższej Szkoły Zarządzania im. gen. Jerzego Ziętka w Katowicach, 2004.
- [B.a.]: *Raport o stanie oświaty w PRL*. Warszawa 1973.
- Raszeński Z.: *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa: PIW, 1978.
- Ratyński W.: *Problemy i dylematy polityki społecznej w Polsce*. T. 1. Warszawa: Centrum Doradztwa i Informacji Difin, 2003.
- Ridan K.: *Projekty Łaźni Nowej. Nowa Huta — miasto*. „Lodołamacz” 2006, nr 10.
- Riesman D., Glazer N., Denney R.: *Samotny tłum*. Tłum. J. Strzelecki. Warszawa: Muza, 1996.
- Rodzice w szkole. *Rodzice i nauczyciele — płaszczyzny współpracy. Program budowania podstaw partnerstwa pomiędzy rodziną, szkołą i gminą*. Red. M. Mendel. Warszawa: MEN, 1998.
- Rosner K.: *Estetyka filozoficzna a socjologiczne analizy odbioru sztuki*. „Studia Socjologiczne” 1982, nr 1—2.

- Rousseau J.J.: *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*. Tłum. H. Elzenberg. Warszawa: PWN, 1956.
- Różne drogi poznawania kultury przez dzieci. Red. K. Ferenz. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1996.
- Rychłowska I.: *Pole artystyczne. Wybrane elementy teorii Pierre'a Bourdieu a dyskurs polskiej sztuki*. „Kultura i Społeczeństwo” 1994, nr 2.
- Rynio A.: *Społeczno-kulturowy wymiar osoby podstawą integralnego wychowania w nauczaniu Jana Pawła II*. „Pedagogika Kultury” 2006, T. 2.
- Sadurska I.: *Bogata sztuka dla chudych*. „Wersja Legnicka” 2001, nr 11/12.
- Sawrycz N.: *Młodzież uwrażliwiona*. „Nieregularnik Teatralny” 2007, nr 17.
- „Scena” 2005, nr 1(38), Postulat zawarty w przygotowanym na obrady Walnego Zjazdu ZASP-u w październiku 1945 roku.
- Schopenhauer A.: *O podstawie moralności*. Tłum. Z. Bossakówna. Kraków: Zielona Sowa, 2000.
- Schopenhauer A.: *O wolności ludzkiej woli*. Tłum. A. Stögbauer. Warszawa: Wydawnictwo „bis”, 1991.
- Schutz A.: *Gesammelte Aufsätze*. Bd. 1: *Das Problem der sozialen Wirklichkeit*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1971.
- Sibila L.: *Leszek Sibila z Muzeum Dzieje Nowej Huty*. „Lodołamacz” 2005, nr 4–5.
- Silverman D.: *Interpretacja danych jakościowych*. Tłum. M. Głowacka. Warszawa: PWN, 2007.
- Silverman D.: *Prowadzenie badań jakościowych*. Tłum. J. Ostrowska. Warszawa: PWN, 2008.
- Simmel G.: *Most i drzwi. Wybór esejów*. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006.
- Skarga B.: *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, 2007.
- Skąpska G.: *Społeczeństwo obywatelskie*. W: *Encyklopedia socjologii. Suplement*. Red. H. Kubiak, G. Lissowski, W. Morawski, J. Szacki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2005.
- Skucha P.: *Kopiec Wandy, Trakt sandomierski, Fort 49 I a Mogiła*. „Lodołamacz” 2005, nr 7.
- Skucha P.: *Łąki Nowohuckie*. „Lodołamacz” 2005, nr 7.
- Skucha P.: *Ostatnie takie miasto*. „Lodołamacz” 2005, nr 6.
- Skucha P.: *Park Edukacyjny*. „Lodołamacz” 2005, nr 7.
- Sośnicki K.: *Istota i cele wychowania*. Warszawa: PWN, 1964.
- Souriau E.: *Les Grands problèmes de l'esthétique théâtrale*. Paris: Hachete, 1987.
- Społeczne przestrzenie doświadczenia. Metoda interpretacji dokumentarnej*. Red. S. Krzychała. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, 2004.
- Starosta P.: *Poza metropolią. Wiejskie i małomiasteczkowe zbiorowości lokalne a wzory porządku makrospołecznego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1995.
- Starosta P.: *Wspólnota i stowarzyszenia*. Warszawa: PWN, 2008.
- Starzyński J.: *Dobrowolci*. „Wersja Legnicka” 2001, nr 2/3.

- Stróżewski W.: *W kręgu wartości*. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 1992.
- Stróżewski W.: *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2002.
- Suchodolski B.: *Dzieje kultury polskiej*. Warszawa: Polska Agencja Interpress, 1980.
- Suchodolski B.: *Uspołecznienie kultury*. Warszawa: Trzaska, Evert, Michalski, 1947.
- Suchodolski B.: *Zamknięcie konferencji*. W: *Edukacja kulturalna a egzystencja człowieka. Zbiór studiów*. Red. B. Suchodolski. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1986.
- Surdej A.: *Partycypacja*. W: *Encyklopedia socjologii*. Red. H. Domański [i inni]. T. 3. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2000.
- Swoboda K.: *Karnawał z Filharmonią Sudecką*. „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1.
- Syrek E.: *Teoretyczne standardy zdrowia dzieci i młodzieży a ich środowiskowe uwarunkowania w regionie górnośląskim. Studium pedagogiczno-społeczne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997.
- Szacka B.: *Wprowadzenie do socjologii*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2003.
- Szacki J.: *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa: PWN, 2002.
- Szacki J.: *Słowo wstępne*. W: E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Szacki J.: *Spotkania z utopią*. Warszawa: Iskry, 1980.
- Szajna J.: *Oreddie na Dzień Teatru*. Dostępne w Internecie: http://wyborca.pl/1,766842,5364738,Przeslanie_Szajny_na_Miedzynarodowy_Dzien_Teatru.html [data dostępu: 27.11.2009].
- Szczepański J.: *O Bogdana Suchodolskiego koncepcji „kształtu życia”*. W: *Profesor Bogdan Suchodolski. Jego filozofia, myśl pedagogiczna i działalność*. Red. I. Wojnar, H. Kwiatkowska, Z. Kwieciński. Warszawa—Toruń: Polskie Towarzystwo Pedagogiczne, Wydawnictwo „Edytor”, 1996.
- Szczepański J.: *Odmiany czasu teraźniejszego*. Warszawa: PWN, 1971.
- Szczepański J.: *Konsumpcja a rozwój człowieka*. Warszawa: PWE, 1981.
- Szczęsny W.W.: *Rozważania o etyce i życiu*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2003.
- Szkudlarek T.: *Miejsce, przemieszczenie, tożsamość*. W: *Pamięć, miejsce, obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*. Red. J.P. Hudzik, J. Mizińska. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1997.
- Szmidt K.J.: *Pedagogika twórczości*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2007.
- Szpociński A.: *Kanon kulturowy*. „Kultura i Społeczeństwo” 1991, nr 2.
- Szreder J.: *Projekt. Czyli słów kilka o „Futuryzmie miast przemysłowych”*. „Lodołamacz” 2005, nr 6.
- Sztompka P.: *Kulturowe imponderabilia szybkich zmian społecznych. Zaufanie, lojalność, solidarność*. „Studia Socjologiczne” 1997, nr 4.

- Sztompka P.: *Teoria socjologiczna końca XX wieku. Wstęp do wydania polskiego*. W: J.H. Turner: *Struktury teorii socjologicznej*. Warszawa: PWN, 1985.
- Sztompka P.: *Zaufanie. Fundament społeczeństwa*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, 2007.
- Szydłowski B.: *Projekt Edyp. „Lodołamacz”* 2005, nr 7.
- Szymański M.: *Wyzwania pedagogiki społecznej w okresie transformacji ustrojowej*. W: *Pedagogika społeczna w Polsce — między stagnacją a zaangażowaniem*. Red. E. Górnikowska-Zwolak, A. Radziejewicz-Winnicki przy współpracy A. Czerkawskiego. T. 1. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- Szyszkowska M.: *Twórcze niepokoje codzienności*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1985.
- Śmiałowski I.: *Igoraszki z Melpomeną*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, 1979.
- Świątkiewicz W.: *Uczestnictwo w kulturze*. W: *Encyklopedia socjologii. Suplement*. Red. H. Kubiak, G. Lissowski, W. Morawski, J. Szacki. Warszawa: Oficyna Wydawnicza, 2005.
- Tarkowska E.: *Zmieniająca się rzeczywistość społeczna jako szczególna sytuacja badawcza*. „Kultura i Społeczeństwo” 1993, nr 3.
- Tatarkiewicz W.: *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa: PWN, 1982.
- Tatarkiewicz W.: *Historia filozofii*. T. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*. Warszawa: PWN, 1988.
- Tatarkiewicz W.: *Historia filozofii*. T. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*. Warszawa: PWN, 1988.
- Tatarkiewicz W.: *Historia filozofii*. T. 3: *Filozofia XIX wieku i współczesna*. Warszawa: PWN, 1988.
- Teatr — przestrzeń — ciało — dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*. Red. M. Gołaczyńska, I. Guszpit. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Tischner J., ks.: *Filozofia dramatu*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, 2006.
- Tönnies F.: *Wspólnota i stowarzyszenie*. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa: PWN, 1988.
- Turner J.H.: *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie*. Tłum. E. Różalska. Poznań: Zys i S-ka. Wydawnictwo s.c., 1998.
- Turner L.: *From Transformation to Revitalization: A New Research Agenda for a Contested Global Economy*. „Work and Occupations” 2005, vol. 32, nr 4.
- Urbański R.: *„Łemko”*. W: *Materiały Promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica 2007.
- Urbański R.: *Wprowadzenie*. W: *Teatr miasta — miasto teatru. Dawna Legnica i jej teatr we wspomnieniach mieszkańców*. Red. R. Urbański, współpraca C.H. Hiller. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT — Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2007.
- Vilfredo Pareto. *Uczucia i działania. Fragmenty socjologiczne*. Red. A. Kojder. Warszawa: PWN, 1994.

- Walancik M.: *Zmiana społeczna a opinie poborowych o zasadniczej Służbie Wojskowej*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2007.
- Walancik M.: *Fenomen stanu życia wojskowości a stan oczekiwań młodzieży współczesnej. Tradycja a ponowoczesność w eksplikacjach socjopedagogicznych*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2008.
- Wallerstein I.: *Utopistyka. Alternatywy historyczne dla XXI wieku*. Tłum. I. Czyż. Poznań: Oficyna Wydawnicza Bractwa „Trojka”, Poznańska Biblioteka Anarchistyczna, z.p.w. M – DRUK Janusz Muszyński, 2007.
- Wallis A.: *Miasto i przestrzeń*. Warszawa: PWN, 1977.
- Wallis A.: *Socjologia przestrzeni*. Warszawa: PWN, 1990.
- „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1.
- [B.a.]: *Wałbrzyski Ośrodek Kultury*. „Wałbrzyski Informator Kulturalny” 2008, nr 1.
- Warchoł M.: *Architektura w ruchu*. „Niezbędnik Inteligenta” [dodatek do:] „Polityka” 2008, nr 42.
- Warren R.L.: *The Community in America*. Chicago: Rand McNally, 1972.
- Wartości, postawy i więzi moralne w zmieniającym się społeczeństwie. Red. J. Mariański, L. Smyczek. Kraków: Wydawnictwo WAM, Polskie Wydawnictwo Socjologiczne, 2008.
- Węgrów — siły społeczne małego miasta. Red. B. Smolińska-Theiss. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Wydział Pedagogiczny, 1991.
- Wiercińska K.: *Osiedlony tabor*. „Wersja Legnicka” 2001, nr 2/3.
- Wierzbiński T.: *Aktywizacja i rozwój społeczności lokalnej w socjologicznej perspektywie*. „Studia Socjologiczne” 1973, nr 1.
- Wilk K.: *Pomniki Nowej Huty*. „Lodołamacz” 2005, nr 4—5.
- Wilk T.: *Bukowno. Między Małopolską a Górnym Śląskiem. Przestrzeń egzystencji i aktywizacji społeczności lokalnej (studium socjopedagogiczne)*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2006.
- Wilk T.: *Teatr jako przestrzeń edukacji i wychowania młodego pokolenia*. W: *Niektóre obszary pracy opiekuńczo-wychowawczej i edukacyjnej szkoły oraz środowiska lokalnego*. Red. T. Wilk. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2007.
- Witkowski L.: *Dwoistość w pedagogice Bogdana Suchodolskiego*. Kraków: Wydawnictwo WIT-GRAF, 2001.
- Włodarczyk E.: *Kultura*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. Red. T. Pilch. T. 2. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2003.
- Wnuk-Lipiński E.: *Socjologia życia publicznego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2008.
- Wnuk-Lipiński E.: *Świat międzyepoki. Globalizacja — demokracja — państwo narodowe*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, 2004.
- Wojecki M.: *Greki w PGR-ze*. „Wersja Legnicka” 2001, nr 2/3.
- Wojnar I.: *Edukacja teatralna i wychowanie przez sztukę w koncepcji kształcenia ogólnego*. „Oświata i Wychowanie” 1988, nr 40.
- Wojnar I.: *Humanizm — mimo wszystko*. W: *Profesor Bogdan Suchodolski. Jego filozofia, myśl pedagogiczna i działalność*. Red. I. Wojnar, H. Kwiatkowska, Z. Kwieciński. Warszawa—Toruń: Polskie Towarzystwo Pedagogiczne, Wydawnictwo „Edytor”, 1996.

- Woronowicz B.T.: *Alkoholizm jest chorobą*. Warszawa: PARPA, 1998.
- Woźniak T.: *Przeniesieni przez Wisłę*. „Wersja Legnicka” 2001, nr 2/3.
- Wójcińska A.: *Teatr z ulicy baśni*. „Polityka” 2007, nr 22.
- Wroczyński R.: *Nurt pedagogiki społecznej w polskich koncepcjach wychowawczych*. „Studia Pedagogiczne” 1984, T. 46.
- Wroczyński R.: *Pedagogika społeczna*. Warszawa: PWN, 1979.
- Wroczyński R.: *Wprowadzenie do pedagogiki społecznej*. Warszawa: PWN, 1966.
- Wrona S.: *Jaka Nowa Huta?* „Lodołamacz” 2006, nr 13.
- Wrona S.: *Nowohucki Maraton Filmowy*. „Lodołamacz” 2006, nr 16–17.
- Wystawa na przyszłość. Z expose kuratora wystawy Jakuba Szredera*. Oprac. M. Podziewska. „Lodołamacz” 2006, nr 19.
- Zagórski S. współpraca K. Bartosiak: *Wypiański zagrany z pazurem*. „Lodołamacz” 2008, nr 1.
- Zaręba E.: *Badania empiryczne ilościowe i jakościowe w pedagogice*. W: *Orientacje w metodologii badań pedagogicznych*. Red. S. Palka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1998.
- Zbiegień-Maciąg L.: *Aktywność społeczna w zastosowaniu do badań empirycznych. Propozycje definicyjne*. „Studia Socjologiczne” 1974, nr 4.
- Zdrojewska-Bielawska A.: *Koło teatralne to szkoła współpracy, akceptacji i tolerancji*. „Nowa Szkoła” 2004, nr 2.
- Zimmerman D.H., Pollner M.: *Świat codzienny jako zjawisko*. W: *Fenomenologia i socjologia. Zbiór tekstów*. Red. Z. Krasnodębski. Warszawa: PWN, 1989.
- Znaniecki F.: *Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości*. Warszawa: PWN, 1974.
- Znaniecki F.: *Miasto w świadomości jego obywateli*. W: F. Znaniecki, J. Ziółkowski: *Czym jest dla ciebie miasto Poznań?* Warszawa—Poznań: PWN, 1984.
- Znaniecki F.: *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*. Warszawa: PWN, 1971.
- Znaniecki F.: *Socjologia wychowania*. T. 1. Warszawa: PWN, 1973.
- Znaniecki F.: *Wstęp do socjologii*. Warszawa: PWN, 1988.
- Żardecki W.: *Klasyczna pedagogika kultury w Polsce a animacja kulturalna — wybrane problemy*. „Pedagogika Kultury” 2005, T. 1.
- Żebrowski J.: *Animacja jako nowa koncepcja edukacji przez kulturę w społecznościach lokalnych*. W: *Animacja kulturalna jako problem pedagogiczny*. Red. J. Gajda. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1994.
- Żebrowski J.: *Animacja kulturowa i społeczno-wychowawcza w środowiskach lokalnych*. Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe, 2003.
- Żebrowski J.: *Spółczesństwo, kultura, wychowanie. Studia i szkice z pedagogiki*. Płock—Iława: Wydawnictwo Naukowe „Novum”, 2003.
- Żółkiewski S.: *Wiedza o kulturze literackiej*. Warszawa: PIW, 1980.

Teresa Wilk

A social revitalization through theatrical play
as assessed by the representatives (authors and receivers) of the dramatic art of
Legnica, Nowa Huta and Wałbrzych

Summary

The book presents the possibilities of the use of a contemporary theatrical play in the process of social revitalization of local communities. The notion of "revitalization" as such, defining the changes obtained through restoration and, at the same time, modernization of both physical spaces and social bonds (relations), has been used in the architecture for years and, basically, is identified with changes within the scope of the external image of towns.

Meanwhile, noticing a series of abnormalities of the social nature appearing in many communities and the need of their improvement, one can assume that the very notion in equal measure perfectly reflects the idea of changes in the social sphere.

The analyses presented in the book concern the three selected communities of Legnica, Nowa Huta and Wałbrzych, the towns which, in the past, constituted vital communities of our country from the economic and cultural perspective. As a consequence of the transformation process, the very towns lost their old potential. Currently, the communities under investigation represent a series of social problems: unemployment, poverty, liability of social bonds, life helplessness, solitude. In the case of so many difficulties, there appears a strong need of taking rational actions improving the every-day life of town dwellers.

Apart from numerous methods used in the processes of social compensation and modernization, what attracts the attention in the very processes is the use of a theatrical play. The specificity of the theatre — a theatrical play — a permanent curiosity surrounding the social reality made the mutuality (perceptiveness) of the theatre and society be a norm of its kind. This, in turn, both in the past and in the present, have implicated a series of tasks and functions which the theatre can fulfill and, unquestionably, fulfills to its society and its space.

The selection of the towns examined was determined by not only a difficult economic and social situation, but, above all the theatres working well in particular

towns. The theatres functioning in given spaces perform a series of social functions. Most of all the very actions are oriented on the activation of local communities. The analyses conducted were basically focused on the participation of social communities in theatrical projects, and socio-economic as well as architecture changes taking place in the communities under discussion.

The solutions (improvements) presented in the book referring to the communities experiencing difficult situations to a large extent constitute an example of a positive use of a theatrical play in everyday life. Thus, a theatrical play has become a form of prevention, therapy and compensation, and the revitalization tool for local communities.

Teresa Wilk

La revitalisation sociale par l'art théâtral contemporain
selon des représentants (créateurs et destinataires)
de l'art dramatique de Legnica, Nowa Huta et Wałbrzych

Résumé

Le livre présente les possibilités d'employer l'art théâtral contemporain dans le processus de la revitalisation sociale des milieux locaux. La notion de revitalisation, qui définit des changements dus à une reconstruction et également une modernisation de même de l'espace physique que des liens (relations) sociaux, est utilisée dans l'architecture depuis des années ; elle est généralement identifiée avec des transformations au niveau de l'aspect extérieur des villes. Pourtant, tout en observant une série d'irrégularités d'ordre social présentes dans de milieux différents et la nécessité de les éliminer, il faut remarquer que cette notion se réfère aussi de manière parfaite aux changements dans la sphère sociale.

Les analyses présentes dans l'étude concernent trois milieux choisis : Legnica, Nowa Huta et Wałbrzych, les villes constituant autrefois des centres économiques et culturels importants de notre pays. En conséquence du processus de transformation ces villes ont perdu leur ancien potentiel. A présent les milieux mentionnés représentent une série de problèmes sociaux : chômage, pauvreté, labilité des liens sociaux, perplexité et solitude. Face aux difficultés si nombreuses apparaît le besoin urgent d'entreprendre des actions rationnelles qui facilitent la vie quotidienne des habitants.

En outre de diverses méthodes employées dans le processus de compensation et de modernisation sociale, l'application de l'art théâtral dans les processus en question attire l'attention. La spécificité du théâtre — de l'art dramatique — une curiosité permanente de la réalité sociale qui entoure, ont fait de la mutualité (infiltration) du théâtre et de la société une norme spécifique. Cela implique, de même autrefois qu'aujourd'hui, un éventail de devoirs et de fonctions que le théâtre peut remplir et le fait auprès de la société et de son espace.

Le choix des villes présentées a été dicté non seulement par une situation économique et sociale difficile mais avant tout par des théâtres qui fonctionnent bien dans des centres mentionnés. Les théâtres qui prospèrent dans des espaces

donnés réalisent une série de fonctions sociales, ces opérations sont orientées avant tout à activer des communautés locales. Les analyses effectuées se concentrent principalement sur la participation des communautés locales dans des projets théâtraux et sur des transformations de même sociaux-économiques qu'architecturaux, des milieux en question.

Les solutions (essors) pour des milieux subissant des situations difficiles, proposées dans cette étude, constituent un bon exemple d'application positive de l'art théâtral dans la vie quotidienne. Ainsi l'art dramatique devient une forme de prophylaxie, de thérapie et de compensation, un outil de revitalisation pour des milieux locaux.

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: SOWA Sp. z o.o.
ul. Hrubieszowska 6a
01-209 Warszawa

Cena 43 zł

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1914-8